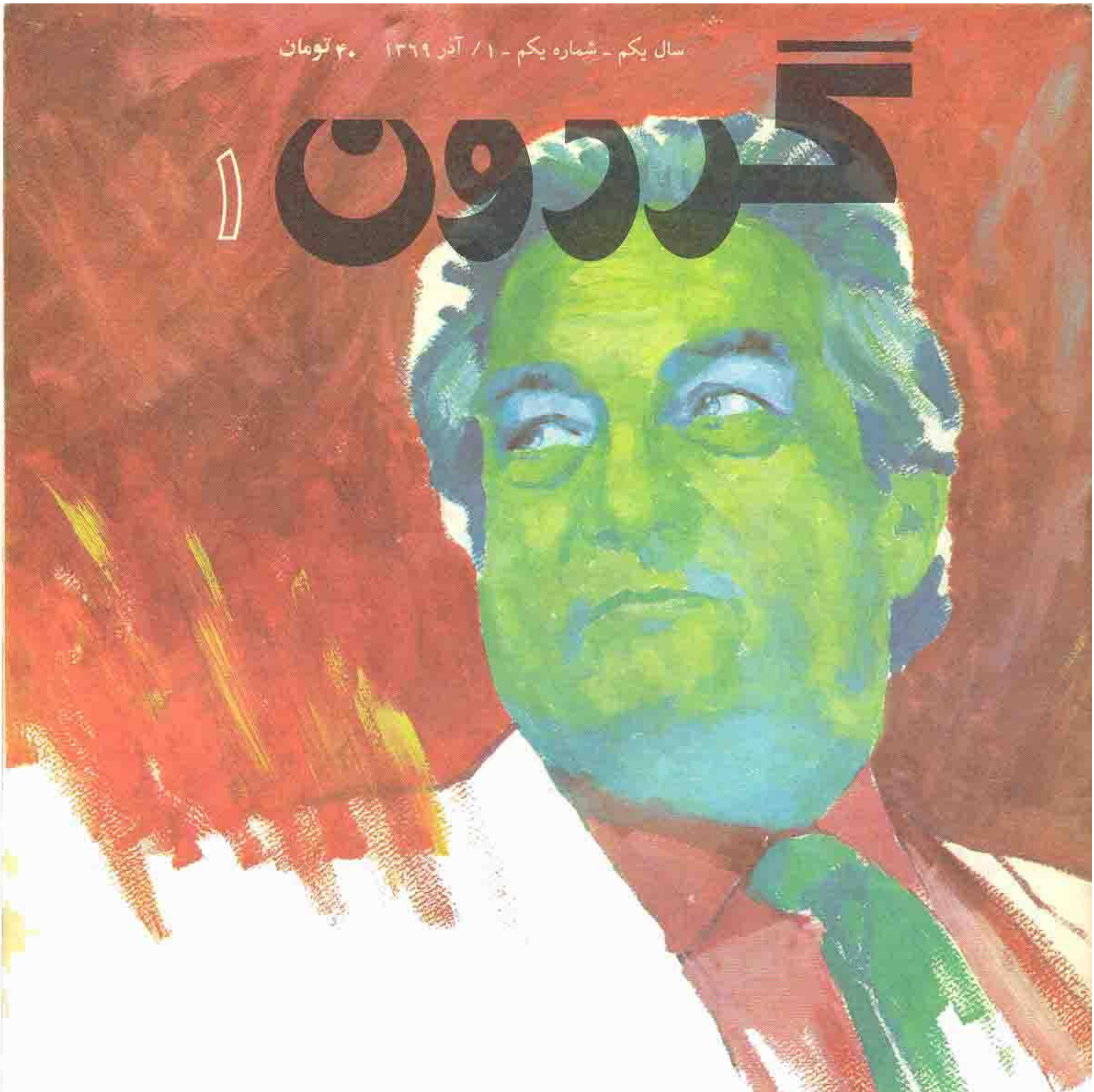
سال یکم - شماره یکم - ۱ / آذر ۱۳۶۹   ۴۰ تومان

گردون ۱

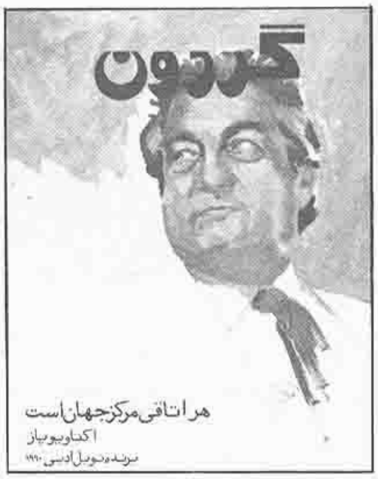


هر اتاقی مرکز جهان است

اکتاویو پاز

برنده نوبل ادبی ۱۹۹۰

بسم الله الرحمن الرحیم



گردون

ادبی - فرهنگی - هنری

پانزده روز یکبار

سال یکم - شماره یکم - ١/ آذر ١٣٦٩

صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر

سیدعباس معروفی

مشاور: منصور کوشان

تنظیم صفحات: محمد وجدانی

طرح روی جلد: علی‌اکبر زرین‌مهر

طرحها: نیلوفر میرمحمدی

عکسها: مهدی میگانی

حروفچینی: م - حمید

لیتوگرافی: توس

چاپ و صحافی: سعیدنو

O مطالب الزاماً نظر گردانندگان گردون نیست.

O نقل مطالب با ذکر مأخذ و نام نویسنده بلامانع است.

O گردون در پذیرش و اصلاح مطالب آزاد است.

O مطالب رسیده مسترد نمی‌شود.

نشانی: تهران - اول خیابان دماوند - خیابان کمال اسماعیل - نبش کوچهٔ خطیبی - شماره ٤

تلفن: ٧٥٣٠٠٤

به جستجوی تو
زمان را از دست می‌دهم
آنگاه به دنبال آن می‌دوم

صد سال پیش در چنین روزهایی هنرمندان سراسر جهان، شاید بی‌آنکه خود بخواهند، و نیز بی‌آنکه همدیگر را بشناسند، به یک زبان مشترک و تفاهم دست یافتند و آثاری خلق کردند که با آثار پیشین تفاوتهای بسیار داشت. یک مجموعهٔ ارزشمند مثالی، عبارت از: وان گوک، گوگن، زولا، چخوف، استریندبرگ، ایبسن، چایکوفسکی و... در واقع هنر قرن نوزدهم را جمع‌بندی کرده، پایه‌های هنر قرن بیستم را می‌ریختند. مکاتب کهنه تعطیل می‌شد و مکتبهای تازه‌ای گشایش می‌یافت.

آنها، متفق‌القول بودند که دیگر داستان‌نویس نمی‌تواند یک مورخ حادثه‌پرداز باشد، و دیگر نمی‌شود قصه‌ای را سر میز شام تعریف کرد. داستان باید به دقت خوانده شود. نقاش صرفاً از طبیعت عکس برنمی‌دارد، باید اندیشه‌ای هم در نقاشی گذاشت. و این اندیشه‌های لایتناهی آنها را صد سال سر پا نگهداشت.

نقاشها معترض بودند، جامعهٔ بیمار را به تصویر می‌کشیدند، موسیقی دیگر والس شب‌نشینی و مراسم بالماسکه نبود، تفکر آدم را برمی‌انگیخت. صدای هشدار نویسندگان از زیرزمینهای نمور و اعماق اجتماع به گوش می‌رسید. و عاقبت چخوف در «باغ آلبالو» چوب حراج تزارها را می‌زد، گویی امپراطوریهای بزرگ دیگر هم در تنش این ضربه‌ها، فرو می‌ریختند. یا به قول زولا، حقوق بشر در سیاهچاله‌هایی، ضایع شده بود که می‌بایست انفجاری رخ می‌داد. ایبسن و استریندبرگ نشان می‌دادند که گلوگاه بشر اسیر قطعیت زمانه شده است، بشر از درد و فصاحت به هق هق افتاده است، پس بی‌دلیل فریاد نمی‌کشد.

همچنین، وان گوگ سروی را تصویر می‌کرد که پیچ می‌خورد، بالا می‌رفت و از کادر بیرون می‌زد. دو آدم عصیان‌زدهٔ بیمار هم آن پایین دچار رخوت مرگ‌آوری شده بودند در حسرت طبیعتی که از آنها پیشی می‌گرفت، می‌رقصید و به اوج می‌رفت.

پس باید وقایعی رخ می‌داد.

این وقایع یک قرن تجربهٔ تازه بود، چیزهای تازه‌ای بر سر همان مسایل کهنهٔ بشری: جنگ، کشتار، جدایی، تنهایی، عشق، پیروزی و شکست. مثل قطاری که صد سال تمام از میان آدمها می‌گذشت و بعد تاریخ نو می‌شد. قطار به انتها می‌رسید و فرصتی بود که بشر متفکر بتواند به جاهای دور نگاهی بیندازد.

حکومت‌ها عوض شد، دیوارها فرو ریخت، کشورهای دوپاره بهم پیوستند، مرزها باز شد، و باز هنرمند در پایان قرن در خانهٔ اول بود. ادبیات، نقاشی، تئاتر و موسیقی شکل تازه‌ای گرفت. رئالیسم جادویی، رمان مدرن، موسیقی الکترونیک، گرافیک لیزری، تئاتر مدرن، سینما و تلویزیون و ماهواره.

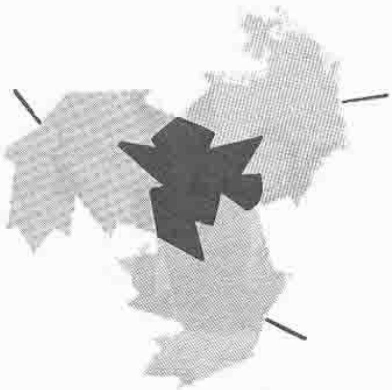
اینهمه یک جمع‌بندی از قرن بیستم بود ـ و هست ـ که آینده برای چیست؟ بشر چه می‌کند؟ من کیستم؟ زمان چیست؟ دنیا کجاست؟ ماشین یا آدم؟ مرگ کی می‌آید؟ و چگونه باید از سالهای زندگی استفاده کرد؟

انسان متفکر قرن بیستم به اینجا رسید. پدیده‌های پیشین را طبق سنت بشری خلاصه کرد، زوایدش را کنار گذاشت، و خود به تدریج پیچیده و پیچیده‌تر شد.

و ما امروز در سالهای پایانی قرن، در دههٔ ارتباطات، با نگاهی به پشت سر تاریخ خسته را می‌بینیم، و چشم‌انداز آینده تنها زمان است، عنصر زنده‌ای که تنها عامل تلاش ماست. این داستانی است بی‌پایان.

در این سالها یک نکته به وضوح روشن شد که خلاقیت ثروتی نبود که از آن جهان اول باشد، انسان متفکر و هنرمند می‌توانست اهل گواتمالا، مکزیک، اسپانیا، آرژانتین، فلسطین، شیلی و ایران باشد. تاجی نبود که بر سر مدعیان خاص برق بزند، شکوفه‌ای بود که دقیقاً از شاخه و تنه و ریشه آب می‌خورد.

ما ایرانی‌ها ـ جدای مسئله زبان ـ تفاوتی داشتیم که به رغم



حضور خلوت انس

عباس معروفی

توان بیشتر خیلی کمتر از حق خود درخشیدیم. با پیشینه‌ای روشن‌تر از همگان، بهای سنگینی برای سالهای خلأ پرداختیم. شعر، از قرن دهم دچار نقصان شد و به صناعت و معما و تقلید و تکرار افتاد. و اگر نیما نبود چه‌بسا که هنوز جدول کلمات متقاطع پر می‌کردیم، و این «مفتعلن» ما را کشته بود.

در دوران رنسانس و شکوفایی جهان که شاهزادگان قاجار به فکر حرمسرا و سرسره بودند، دوران داستانهای منثور ایران افول کرده بود، خطی به پهنای تمام تاریخ، چون مو باریک شده بوده: امیر ارسلان نامدار. حتی «حاجی بابای اصفهانی» ما از اروپا سر درآورد.

پس با این سابقهٔ روشن در نثر و رمانس، در گذر از یک تونل تاریک، در اوایل قرن بیستم (قرن چهاردهم شمسی) با رمان و داستان به مفهوم امروزی آشنا شدیم که همت هدایت بلندتر از زمانه‌اش به یاری ما آمد. حدود یک قرن تجربه در این زمینه‌ها باید نمودی هم می‌داشت. اما تفاوت ما با دیگران در این بود که خود را از ایدئولوژی خود پنهان می‌کردیم. زمانی با موضع چپ، زمانی با موضع عرفان، گاه گفتیم که مذهب در ریشه‌مان است، و گاه به مذهب هزاروچهارصد سالهٔ ملتی خندیدیم ؛ غافل از آنکه دیگران به ما می‌خندند.

از سویی ناچار شدیم عقیده شخصی را در باغچهٔ خانه‌مان چال کنیم. یا دچار خودسانسوری شویم و یا گوشهٔ عزلت پیشه کنیم. و اینها همه عقدهٔ سر کوفته‌ای شد که امروز در بهترین سالهای هنری، بر صندلی‌های کاریکاتوری تکیه بزنیم و خرخرهٔ دیگران را بجویم. و براستی ما هنرمندان ـ چیزی حدود هزار نفر ـ نباید به یک تفاهم برسیم؟ فصل مشترک ما کجاست؟ گناه از کیست؟

اگر اصل بر این باشد که هر انگشتی اثری خاص دارد، چه باک که هزاران انگشت صاحب اثر باشد. آیا ما از دکانداران راسته بازار که موفقیت خود را مدیون مجموعهٔ بورس می‌دانند، کمتریم؟

در این قرن، ما از چند کودتا، جنگ، زلزله و یک انقلاب عبور کرده‌ایم. و می‌بینیم که نسلی جوان پس از سالها گشت و گذار در اعماق، با دستان پر از مروارید بیرون آمده است، نسلی بی‌ادعا و فروتن، نسلی پرکار و کم‌حرف، نسلی که مثل گلایل هفت‌رنگ، باغبان نداشته. باری، روییده است، چون سرو یا چون گل بابونه. نسلی که نسل جوانتر دیگری را زیر پر دارد.

اگر باهوش بودیم، افتخار پدری و استادی این دو نسل را چون تاج بر سر می‌گذاشتیم، گیرم که از خار باشد. **اگر می‌خواستیم که بمانیم، خون جوان در رگهامان می‌دواندیم. ما که ریشه در خاک آبایی داریم و از هزاران سال پیش، فر و آزادی و مهر را بشارت داده‌ایم، چرا فرصت می‌دهیم بنویسند که مغز هسته‌های روشنفکری جهان سوم تلخ است؟ و چرا غلط املایی دیگران را می‌بینیم و از نشو انشایی‌شان چشم می‌پوشیم؟**

امروز هم گذشت. داریم دچار کسر وقت می‌شویم. عقربه‌ها می‌چرخند. نباید لای چرخدنده‌ها گیر کنیم. باید به مخاطبان تازه، به از راه‌رسیدگانی که پشت ویترین کتابفروشی‌ها به آثار چشم می‌دوزند، به تماشاگران سینما و تئاتر، به بینندگان موزه‌ها احترام بگذاریم و به آنان پاسخ درست بدهیم. **هوای ما پر از اسطوره و تصویر و حادثه و عشق و رنج است. اگر ما ننویسیم آیندگان خواهند نوشت و بر ما خرده خواهند گرفت. امروزه روز با تفرقه و بخل و حسد و ادعاهای واهی نمی‌توان راهی برد.** کار باید.

امسال جهان، هزارهٔ آفریدگار شاهنامه، حکیم فردوسی را برگزار می‌کند، در این ماه یاد وان گوک گرامی داشته خواهد شد که صد سال پیش از گرسنگی مرد. ماه گذشته مرد برتر ادبیات امریکای لاتین، اکتاویو پاز جایزهٔ نوبل را برد. نخستین جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم کودک در اصفهان با موفقیت برگزار شد. دهها فیلم نمایش می‌دهند، امتیاز چندین نشریهٔ جدید صادر شده است، در سالنهای تئاتر، نمایشهایی اجرا می‌شود که باید دید، آهنگهایی ساخته خواهد شد، قرار است به آثار باستانی توجه بیشتری بکنند و این گنجینهٔ بی‌قیمت بیش از اینها دچار آسیب نشود، اهل قلم بزودی صاحب تشکل صنفی خواهند شد. صدها کتاب انتشار خواهد یافت و دیگر چه می‌توان گفت جز اینکه...



نمایشگاه بولونیا ۱۹۹۱

فرم درخواست و مقررات شرکت در نمایشگاه بولونیا

نمایشگاه بولونیا همه‌ساله در ماه آوریل (فروردین) در شهر بولونیای ایتالیا برگزار می‌شود. از ایران تصویرگران، نویسندگان و ناشران کتاب کودک در این نمایشگاه حضور می‌یابند و آثار خود را عرضه می‌کنند. بارها آثار هنرمندان ایرانی از نمایشگاه بولونیا برندهٔ جایزه نیز شده است، و فرشید مثقالی نقاش و گرافیست ایرانی یک دور به‌عنوان داور این نمایشگاه انتخاب شد.

قصد نمایشگاه بولونیا رشد کتاب و تصویر برای کودکان است. در سال جاری این نمایشگاه ویژهٔ گرافیست‌ها و تصویرگران خواهد بود، و این‌بار به‌طور مستقیم، نه از طریق ناشر.

دکتر لوچانو چیچی مدیر نمایشگاه بولونیا طی دعوتنامه‌ای از تمامی هنرمندان و تصویرگران در دو بخش «تصویر کتاب کودک» و مسابقهٔ «نقاشی کارت تولد» خواسته است که با ارتباط مستقیم در نمایشگاه شرکت کنند. آخرین فرصت برای شرکت در نمایشگاه سالانه ۱۴ دسامبر ۱۹۹۰ (۲۳ آذرماه ۶۹) و برای مسابقهٔ نقاشی کارت تولد ۱۰ ژانویه ۱۹۹۱ (۲۰ دی‌ماه ۶۹) خواهد بود.

ترجمه متن کامل دعوتنامهٔ مدیر نمایشگاه

تصویرگر گرامی

نمایشگاه تصویرگران در بولونیا ماه آوریل ۱۹۹۱ بیست‌وپنج ساله می‌شود. این نمایشگاه که در ۱۹۶۷ فقط به منظور بخشی تزئینی از نمایشگاه کتاب کودک تشکیل شده بود، از آن پس جایگاه ویژه‌ای یافته است و اکنون نمایشگاهی بین‌المللی است که از تحسین و توجه ناشران جهان برخوردار است.

قدر و منزلت و این پیروزی، اهمیت و نفوذ نمایشگاه نه از آن برگزارکنندگان نمایشگاه و نه از آن ناشران، بلکه از آن شماست. از آنجا که کار خلاقه شماست که نمایشگاه در گذر این سالها دوام و قوام داشته، بر آن شدیم تا جشن بیست‌وپنجمین سالگردش را بی‌واسطه بر محور کار تصویرگران و طراحان گرافیك سراسر جهان قرار دهیم.

باری، علاوه بر نمایشگاه تصویرگران ۱۹۹۱، یك مسابقه «نقاشی کارت سالگرد تولد» نیز برگزار خواهد شد. برای چنین جشن تولدی بهتر از فرستادن یك کارت تولد چیست؟

از شما دعوت می‌کنیم به شیوه‌ای آزاد ذهن و شعور خلاقهٔ خویش را پیرامون چنین نمایشگاهی متمرکز کنید و به‌ویژه با انگیزه عاشقانگی هنرمند به کودک و ادبیات کودک تصویرهایی فریبا بیافرینید. همچنین کارت تولدی خلق کنید - کارت تولدی که تصویرگری به کودکان جهان هدیه کند.

این مسابقه در ارتباط با یونیسف سازماندهی شده است. تصویرهای منتخب در نمایشگاه ۱۹۹۱ بولونیا به نمایش گذارده خواهد شد، و از آنها کارت تهیه شده و در طی برپایی نمایشگاه توزیع می‌شود. تصویرها سرانجام در بخش ویژهٔ سالنامهٔ تصویرگران نیز چاپ و نشر خواهد شد. پس از برگزاری نمایشگاه بولونیا، تصاویر اصلی کارتهای منتخب با نظارت یونیسف در موزهٔ هنر ایتاباشی در توکیو به نمایش گذارده خواهد شد. همچنین قرار است که در مرکز پمپیدو در پاریس، در مرکز یونیسف در نیویورک، و در دیگر نقاط جهان به نمایش گذارده شود. این کارتها را یونیسف در مجموعهٔ کارتهایش برای چاپ و نشر و توزیع در سراسر جهان نیز خواهد گنجاند.

بنابراین، در ۱۹۹۱ دو برنامه در پیش است:

O نمایشگاه تصویرگران، همراه با سالنامهٔ آن که امیدواریم پربارتر از پیش باشد و بتوانیم دوستان تازه‌ای بیابیم و با دوستان قدیمی نیز دیدار تازه کنیم.

O مسابقهٔ بین‌المللی «نقاشی کارت تولد» - از همهٔ تصویرگران و طراحان گرافیك سراسر جهان دعوت می‌کنیم یك یا چند کارت تولد پدید آورند.

شرکت در هر دو برنامه - نمایشگاه سالانهٔ تصویرگران و مسابقهٔ ویژه نقاشی کارت تولد - آزاد است، و شما می‌توانید بنا به خواست خود در یکی از این دو یا در هر دو مسابقه شرکت بفرمایید. آخرین فرصت برای شرکت در نمایشگاه سالانهٔ بین‌المللی ۱۴ دسامبر ۱۹۹۰ و برای مسابقهٔ ویژه نقاشی کارت تولد ۱۰ ژانویه ۱۹۹۱ خواهد بود.

بار دیگر بولونیا مهیای پذیرایی از شما خواهد شد: دعوت ما را بپذیرید! نمایشگاه تصویرگران از آن ما و شماست، با این امید که همراه شما بیست‌وپنجمین سال تولدش در بهار ۱۹۹۱ جشنی بپا کنیم.

دکتر لوچانو چیچی
مدیر نمایشگاه

هنرمندانی که مایلند مقررات و فرم شرکت در این نمایشگاه را داشته باشند می‌توانند با مجلهٔ گردون تماس گرفته و فتوکپی فرم را دریافت کنند.



بزرگداشت لئونارد برنشتاین

نیویورک (اپی) - پرچمها در مرکز لینکلن بمناسبت درگذشت لئونارد برنشتاین آهنگساز و رهبر ارکستر آمریکایی به حالت نیمه‌افراشته درآمد.

برنشتاین در سن هفتادودو سالگی بر اثر عارضه ریوی درگذشت و طی یك مراسم خصوصی در گورستان «گرین وود» در ناحیهٔ بروکلین در کنار گور همسرش که در سال ۱۹۷۸ در گذشته است به خاک سپرده شد.

لئونارد برنشتاین نخستین رهبر ارکستر آمریکایی بود که شهرت جهانی پیدا کرد. این هنرمند سوای رهبری ارکستر، آهنگساز نام‌آوری نیز بود و برای فیلمهای سینمایی و نمایشنامه‌های موزیکال برادوی نیز آهنگ ساخته است. از مشهورترین ساخته‌های او در این زمینه موسیقی «داستان وست ساید» و «در شهر» است.

به یاد این هنرمند در مرکز لینکلن و نیز در کارنگی‌هال ارکستر فیلارمونیك نیویورک ساخته‌های وی را اجرا خواهد کرد.





جایزه بزرگ ادبی

جایزه هدایت برای بهترین رمان سال

جایزه هدایت برای بهترین مجموعه داستان سال

جایزه نیمایوشیج برای بهترین مجموعه شعر سال

مجلهٔ گردون و ماهنامهٔ کلک به قصد رشد و شکوفایی رمان، داستان و شعر در ایران، از این پس همه ساله به احترام خلاقیتها جوایزی تدارک دیده و در اختیار برندگان قرار می‌دهند. بدیهی است انتخاب بهترین رمان، بهترین مجموعه داستان، و بهترین مجموعهٔ شعر به‌وسیلهٔ کارشناسان و منتقدان رشته‌های مزبور مورد بررسی و داوری قرار گرفته و آنگاه در اردیبهشت‌ماه، اسامی کتابهای برگزیده در یك مجمع عمومی در حضور دیگر هنرمندان معاصر اعلام می‌شود. گردون و کلك ضمن استقبال از پیشنهادها و نظرهای دست‌اندرکاران، مجلات، ناشران، نویسندگان و شاعران، بخاطر هر چه باشکوهتر برگزار شدن انتخابها و بخاطر ردودن شائبه‌های احتمالی، از همیاری و همراهی دوستان بهرمند خواهند شد.

اسامی هیأت داوران در شماره بعد اعلام می‌شود

سه‌میلیون ریال جایزهٔ اولین دوره

اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۰

تاریخ انتشار کتاب باید ۱۳۶۹ باشد.

هنرجویان یک استاد

آیدین آغداشلو نقاش و نویسندهٔ معاصر، مجموعه‌ای از نقاشی‌های هنرجویان خود را به نمایش گذاشت.

در این نمایشگاه همچنین چند تابلو از **نقاشان قدیمی‌تر نیز وجود داشت: علیرضا اسپهبد، اویسی، دشتی، فیروزه اطهاری و...**

همت آغداشلو بیشتر از آن لحاظ حائز اهمیت است که در این روزگار وانفسا کمتر کسی وقت خود را در اختیار دیگران - جوان‌ترها - می‌گذارد.



خودکشی ناموفق و مرگ تدریجی «حقیقت کافی نیست»

آلن التوسر، بزرگترین بانفوذترین فیلسوف معاصر فرانسوی در زمینه‌ی فلسفه‌ی مارکسیسم در هفتادودو سالگی در فرانسه درگذشت.

التوسر که چند سال پیش بعد از به قتل رساندن همسرش دست به یک خودکشی ناموفق زد، پس از مدتها تحت درمان بودن و زیر نظر پزشکان (به دلیل جنون) به سر بردن، در آسایشگاهی روانی روزگار پایان عمرش را طی می‌کرد، در ۱۶ اکتبر ۱۹۱۸ در الجزایر بـه‌دنـیـا آمـد. در سال ۱۹۴۸ بـه حـزب کمونیست فرانسه پیوست.

التوسر با انتشار نخستین کتابش به نام «مونتسکیو، سیاست و تاریخ» در ۱۹۴۹، چهره‌ی متفکر خود را به جامعه‌ی فلسفی دنیا شناساند و در طی دوران فعالیتش به رغم نفوذ غریبش روی روشنفکران چپ فرانسوی، **در خارج از فرانسه شهرت بیشتری داشت.**

کتابهای مشهور دیگر التوسر، عبارتند از: «برای مارکس»، «لنینیسم و فلسفه» و «عناصر انتقاد از خود».

موفقیت سنت و تجدد

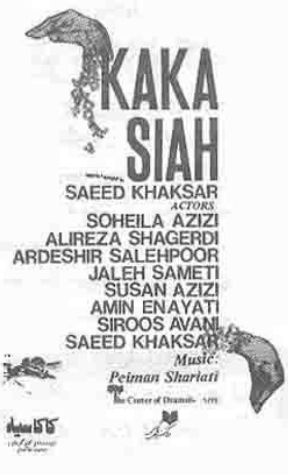
دست‌اندرکاران نمایش «کاکاسیا» نوشته و کارگردانی سعید خاکسار که در ماههای گذشته با موفقیت به روی صحنه‌های تأتر شهر، تالار وحدت، سینما تأتر کوچك، سینما تأتر گلریز اجرا شد، در تدارک سفر به کشورهای آلمان، فرانسه و دوبی هستند.

موفقیت جامعه‌ی تأتری ایران، بعد از یك رکود درازمدت در این دو سال اخیر، نه‌تنها علاقه‌مندان نمایش در اینجا جذب کرده است که توانسته بیرون از مرزهای ایران هم مورد توجه قرار بگیرد.

بعد از نمایش «سوگ سیاوش» در اروپا، نمایش «کاکاسیا» چشم‌انداز دل‌انگیز دیگری است برای هنرمندان تأتر به‌ویژه که این نمایش، توانسته کاکاسیای سنتی ایران را در قالب نمایشی نو، همراه با مسائل جدی روز پیش ببرد.

گفتنی است که طرح پوستر و بروشور نمایش کاکاسیا از محمد وجدانی و موسیقی متن آن، کار پیمان شریعتی است و بازیگران آن اردشیر صالحپور، سعید خاکسار، سیروس اعوانی، علیرضا شاکری، سوزان عزیزی، سهیلا عزیزی، ژاله صامتی، امین‌الله عنایتی هستند.

این موفقیت دست‌اندرکاران نمایش «کاکاسیاه» و مسئولان تأتر ایران جای تبریك و تشویق بسیار دارد.



انسانها و نشانه‌ها

کتاب اساسی و پایه‌ای اصول گرافیك «آدریان فروتیگر» به ترجمه‌ی م. کاشیگر در نشر چشم و چراغ برای چاپ و انتشار آماده می‌شود.

کتاب انسانها و نشانه‌ها، سرگذشت تصویری از رابطه‌ی میان انسان و نشانه‌ها است. در این کتاب مراحل تکامل شکل (نشانه‌ها) به‌عنوان ابزارهایی برای بازتاب اندیشه، دایره، پیکان، چلیپا و... تا پیدایش الفباها تحلیل و بررسی می‌شود.



همت بلند یک سردبیر

هفتمین شماره‌ی کلک پربارتر از شماره‌های پیش منتشر شد.

آنچه می‌تواند در مورد این شماره‌ی کلک گفتنی باشد، تنوع مطالب و نظر داشتن سردبیر آن به ادبیات معاصر است. «علی دهباشی» با انتشار کلک به‌عنوان سردبیر، نظارت و پیگیری تام امور آن، اعم از حروفچینی، فیلم و زینگ، چاپ، صحافی و... نشان داده است که نه‌تنها انسانی فعال و دلسوز در امر نشر و مشاوری سالم برای بسیاری از ناشرین، مؤلفین و مترجمین است، که توانایی و صلاحیت مسئولیت سردبیری کلک را نیز - تا حد ممکن - به بهترین وجه پیش برده است.

این واقعیت که کلک به‌طور مداوم و با حجم و تنوع قابل توجه (۲۵۰ صفحه در هر ماه)، به رغم مشکلات بسیار، اعم از کمبود بودجه، مشکلات کاغذ و... در هفته‌ی اول هر ماه به دست خوانندگان می‌رسد، قابل تحسین است و جا دارد که به کسرا حاج سید جوادی، صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن، علی دهباشی، سردبیر و دیگر دست‌اندرکاران کلک تبریک گفت.

هفتمین شماره‌ی کلک دارای این بخشهای پربار است: درباره زبان فارسی، مقاله‌ها، یادبود، نقد ادبی، شعر جهان، داستان، نقد کتاب، سینما. با آثاری از محمد روشن، محمود عنایت، علی بلوکباشی، مرتضی ممیز، محمدرضا قانون‌پرور، الف آویشن، ازرا پاند، منوچهر آتشی، پرویز دوایی، منصور کوشان، ارنست همینگوی، رضا قیصریه، جعفر مدرس و...

محرمانه، مستقیم



این زبان پارسی است؟

کاوشگر سرگرم تماشای برنامهٔ «سیما» بود که فرزندش به درون اتاق آمد و گفت: امروز معلم ریاضی ما نیامد، فقط درس فارسی به ما دادند. کاوشگر پرسید: از زبان فارسی چه آموختی؟ پاسخ شنید که «استراتژی» دفاع... و فتنه‌های «امپریالیسم».

کاوشگر کتاب یادشده را از فرزندش خواست و او آورد و گشود و کاوشگر متوجه شد که این واژه‌ها در **صفحات ۱۴ و ۱۵ کتاب فارسی و دستور کلاس اول راهنمایی** آمده و به همین دلیل باور کرد که «استراتژی» و «امپریالیسم» حتماً در شمار واژگان فارسی است. همانندم گویندهٔ «سیما» از همکارش پرسید: «آی‌تم» بعدی برنامهٔ ما چیست؟... و ساعتی بعد گوینده‌ای دیگر ضمن اشاره به رخدادهای جنگ تحمیلی از لزوم توجه به «سیستم کنترل» و «پارامتر»ها سخن گفت.

کاوشگر، روزنامهٔ همان روز را که کنار دستش بود برداشت و در صفحات گوناگونش این واژه‌ها را یافت: **ایزوله - اکازیون - سمینار - فورس ماژور - استیل - ورزشی...** و با خود گفت: هیهات که ایلغار بیگانه به‌دست خودی، آتش‌بس نمی‌شناسد... و آنگاه به مناسبت بزرگداشت هزارهٔ پیر برنادل توس با خود زمزمه کرد:

بسی رنج بردم درین سال سی
عجم زنده کردم بدین پارسی

تکمله

لطفاً صفحهٔ دهم کتاب فارسی و دستور سال دوم راهنمایی تحصیلی را بگشایید و از خواندن جملهٔ زیر به هیچوجه دچار شگفتی نشوید:

«کودکان شیرخوار، همراه مادران خویش در تظاهرات شرکت می‌جستند و شعارهایی را که مردم می‌گفتند، با تکان دادن سر تأیید می‌کردند.»

راستی اینگونه مبالغه‌ها نفی ناخواستهٔ خیزش دلیرانهٔ مردم ما نیست؟

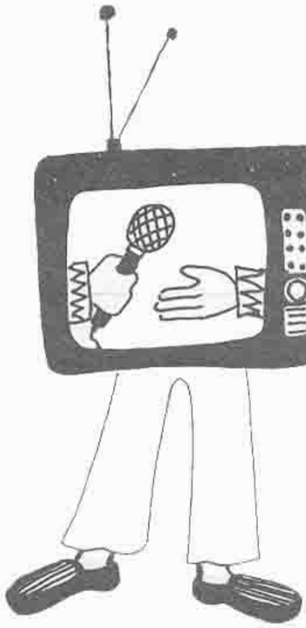


مفهوم تازهٔ همزبانی

در اینکه همدلی از همزبانی، بهتر و خوشتر است بحثی نیست، بویژه که پیام‌دهندگان باید با توانائیهای پیام‌گیرندگان خود آشنا باشند و اگر نباشند، همان می‌شود که در برخی از برنامه‌های صداوسیما شاهد آن هستیم.

بعنوان نمونه اگر فرض کنیم تمامی کارگران گرانمایهٔ وطن ما در کلاسهای نهضت سوادآموزی شرکت جسته و توان خواندن و نوشتن در سطح مقدماتی را داشته باشند، بازپرسش کاوشگر از سردبیر و دیگر مسئولان برنامهٔ کارگر رادیو اینست که آیا تمامی شنوندگان کارگر معنای: **حراست، ضیافت، معلم، ارتعاش، ارجاع، معطوف** را می‌دانند؟ و اصولاً چه اشکال دارد که از کلماتی چون **نگهداری و دانش‌آموزان و لرزیدن** استفاده کنیم؟

این نمونه‌ای از تنها دو برنامهٔ کارگر رادیو بود؛
تو خود حدیث مفصل بخوان...

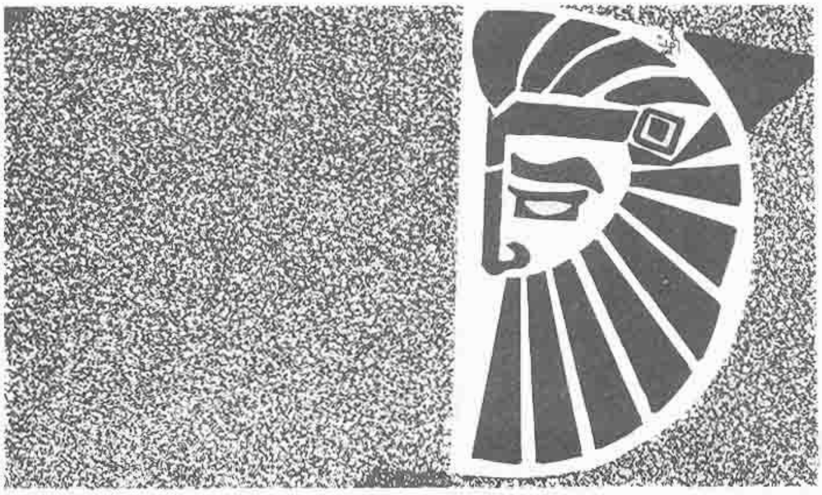


«دری» و دربدری

کاوشگر به تمامی یاران اهل ادب پیشنهاد می‌کند که در گفتارها و نوشتارهای خود به هیچ روی دست از جمع مکسر و سایر جمعهای مخلوط برندارند، مباد که به بی‌سوادی متهم شوند:

این یاران حتماً واژه‌های استادان را «اساتید»ها-نهرها را «انهار» - میدانها را «میادین» - **هدفها** را «اهداف» بنویسند و بجای جمعهایی مانند شعب از «شعبات» و **نعم و نعمتها** از «نعمات» بهره بگیرند و در بکار بردن کلمهٔ نظرت - **نگاهها** - بجای نظریات ابداً نگرانی به خود راه ندهند، زیرا دهان‌کژی به زبان‌دری به ظاهراً زینت زبان و ادب روزگار ماست.

کاوشگر به عزیزانی که در مورد این پیشنهادها، در پی یافتن منبع و مرجعی معتبر و فراگیر هستند، **صداوسیما را اشارت می‌دهد**، بویژه که کارشناسان ایمنی برنامهٔ کارگران، واژهٔ کارگر را با کسر «ر» و یکی از اجراکنندگان برنامهٔ **خانه و خانواده** واژهٔ خواستگاری را با کسر «ت» بیشتر می‌پسندیدند. میگوئید نه؟ **بروید از خودشان ب پرسید؟**



به بهانه‌ی هزاره فردوسی

علی‌اشرف صادقی

تأثیر شاهنامه در زبان مردم

ما ایرانیان شاهنامه را بزرگترین سند ملیت خود می‌دانیم. بی‌شك این امر به این سبب است که شاهنامه در بردارندهٔ تاریخ اساطیری ایران و بخشی از تاریخ واقعی آن یعنی دورهٔ ساسانی است که در نظر ایرانیان امروز آخرین دورهٔ عظمت و استقلال ایران بوده است. شاهنامهٔ فردوسی صورت منظوم شاهنامهٔ منثوری است که زیر نظر ابومنصور معمری تهیه شده بود و به شاهنامهٔ ابومنصوری معروف بوده است. عظمت کار فردوسی و هنر او تا اندازه‌ای بوده است که شاهنامهٔ ابومنصوری را تحت‌الشعاع قرار داده و به‌تدریج به فراموشی سپرده است، بطوری‌که امروز جز بخشی از مقدمهٔ آن اثری از این کتاب در دست نیست. قبل از شاهنامهٔ فردوسی شاهنامه‌های منظوم دیگری نیز وجود داشته، اما آنها نیز با ظهور کتاب فردوسی اهمیت خود را از دست داده و فراموش شده‌اند. ما در اینجا با هنر شاعری فردوسی کاری نداریم. بی‌شك آنچه اثر او را از کارهای متقدمان او متمایز کرده و موجب فراموشی آنها شده همین هنر شاعری او بوده است، همانطور که ظهور شعرای بزرگی مانند ناصرخسرو، مسعود سعد، سنایی، انوری، نظامی و دیگران موجب شده است که آثار شعرای دورهٔ سامانی و حتی اشعار شاعری چون رودکی، دیگر خواننده نداشته باشد و نسخه‌های دیوانها و منظومه‌های آنها بتدریج از میان برود.

یکی از ویژگیهای شعرای بزرگ این است که مقداری از واژه‌ها، ترکیبات و تعبیرات آنها وارد زبان خواص و یا زبان عموم مردم می‌شود و کم‌وبیش پابه‌پای سایر کلمات و تعبیرات زبان به کار می‌رود. بسیاری از ابیات و مصراعهایی که حکم ضرب‌المثل پیدا کرده از شعرای بزرگ گرفته شده است. مثلاً می‌دانیم که مثل «از کوزه همان برون تراود که دروست» از بابا افضل کاشی است، یا مصراع ضرب‌المثل‌گونهٔ «یا رب مباد آنکه گدا معتبر شود» از حافظ است. بسیاری از ابیات گلستان سعدی نیز حکم مثل را پیدا کرده است. و بیت معروف فردوسی:

توانا بود هر که دانا بود
به دانش دل پیر برنا بود

نیز از همین قبیل است. آثار هیچیك از شعرای ما از نظر تأثیری که در زبان فارسی گذاشته‌اند بررسی نشده است، زیرا این امر مستلزم این است که محقق، زبان فارسی را قبل از رواج اشعار شاعر مورد نظر به‌خوبی بشناسد و با لغات و ترکیبات و تعبیرات آن کاملاً آشنا باشد، آنگاه به بررسی زبان شاعر و زبان دوره‌های بعد از او بپردازد و تأثیر او را در زبان مشخص کند. واضح است که این‌چنین تحقیقی به هیچ‌وجه آسان نیست.

محققی که به چنین کاری دست می‌زند باید علاوه بر اطلاعات ادبی و زبانشناختی از علم آمار نیز اطلاعات لازم را داشته باشد، زیرا چه‌بسا بسامد یا فرکانس بعضی واژه‌ها و ترکیبات موجود زبان به آن سبب که شاعر بزرگی آنها را در شعر خود به‌کار برده افزایش پیدا کند و این جز با آمارگیری مشخص نمی‌شود.

بی‌تردید به این جهت که شعرش در مجالس شاهنامه‌خوانی و در قهوه‌خانه‌ها و جز آنها خوانده می‌شده در زبان عمومی تأثیر گذاشته است. در این گفتار ما تنها به یك جنبه از تأثیر شاهنامه بر زبان فارسی می‌پردازیم و آن تعبیراتی است که فردوسی به ضرورت وزن در بعضی نامهای خاص داده و این نامها بعد از او و به همان صورتی که فردوسی آنها را به‌کار برده متداول شده‌اند، نه به‌صورت اصلی خود. بحر متقارب از سه بار فعولن و یك‌بار فعول تشکیل می‌شود و طبعاً بسیاری از کلمات زبان فارسی به‌دلیل ساخت هجایی خود نمی‌توانند در این بحر بگنجند.

شاعر بناچار باید اینگونه کلمات را تغییر دهد و آنها را با وزن شعر خود همساز کند.

کلمهٔ «کیکاووس» یکی از اینگونه کلمات است. فردوسی دو جزء این نام را جابجا کرده و آن را غالباً به شکل «کاووس‌کی» یا «کاووس» به‌تنهایی به‌کار برده است. برعکس «کیکاوس»، «کیقباد» و «کیخسرو» با وزن شاهنامه همسازند و شاعر نیازی به تغییر دادن آنها ندیده است. از اینرو حتی یك‌بار نیز می‌بینیم که فردوسی این دو نام را به‌صورت «قبادکی» و «خسروکی» و یا حتی «قباد» و «خسرو» به‌کار برده باشد. البته کیکاووس از آن نظر که با کیقباد و کیخسرو و غیره مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهد به همین صورت و نه به شکلی که فردوسی آن را به‌کار برده در زبان فارسی متداول شده است، اما بعضی از نامهای دیگر شاهنامه در زبان فارسی به‌صورتی متداول است که فردوسی آنها را به‌کار برده و این امر بی‌هیچ‌گونه تردیدی به‌دلیل نفوذ شاهنامه در ایران بوده است.

یکی از اینگونه نامها «فریبرز» نام پسر کیکاووس است. صورت اصلی این نام «برزفری» است که در بحر متقارب نمی‌گنجد، اما با تغییری که فردوسی در آن داده این اشکال رفع شده است. مؤلف مجمل‌التواریخ و القصص (ص ۲۹) دربارهٔ این نام می‌گوید: «و فرزندش [یعنی فرزند کیکاووس] سیاوش بود و دیگر فریبرز، و نام او برزفری بودست، فردوسی در آن تقدیم و تاخیر کرد تا در وزن شعر آمد، و چنین بسیار کردست.»

یکی دیگر از نامهایی که فردوسی آن را دگرگون کرده و با همان صورت معروف شده است «فرنگیس» است. شکل اصلی این نام که در

بند هشن نقل شده، «وسپان فریا» است که کلمه‌ای قدیمی است و قاعدتاً در زبان پهلوی باید به شکل «وسپ‌فری» به کار رفته باشد، اما در متون موجود این شکل دیده نمی‌شود. در بعضی از نسخه‌های تاریخ بلعمی این کلمه به شکل «کیفرسی» ضبط شده که باید تصحیف «گیس‌فری» باشد. فردوسی به ضرورت وزن «گیس‌فری» را به «فری‌گیس» بدل کرده و این شکل اخیر طبق یك قاعدهٔ آوایی زبان فارسی به «فرنگیس» بدل شده است. ظاهراً بعد از فردوسی هیچ‌یك از دو نام برزفری و گیس‌فری به شکل اصلی خود به‌کار نرفته‌اند. فردوسی می‌توانسته با تغییر کوچکی، بدون جابجایی اجزاء این دو نام، آنها را با بحر متقارب تطبیق دهد، اما نمی‌دانم چرا این کار را نکرده است. این تغییر عبارت از این بوده است که آخر اجزاء «برز» و «گیس» را کسره (یا حرکت مسترقه) بدهد و این نامها را بصورت «برزفری» و «گیس‌فری» درآورد.

نام دیگر «بزرجمهر» معرب بزرگ مهر است. فردوسی مصوت هجای اول این نام را امتداد داده و آن را به شکل «بوزرجمهر» (Buzurjmihr) به‌کار برده است. بعدها جزء اول این کلمه را با «ابوذر» عربی ارتباط داده، از یکسو آن را با ذال نوشته و از سوی دیگر ذال یا زای آن را مفتوح تلفظ کرده‌اند. بعد از فردوسی صورت بوزرجمهر کمابیش پابه‌پای بزرجمهر متداول بوده است.

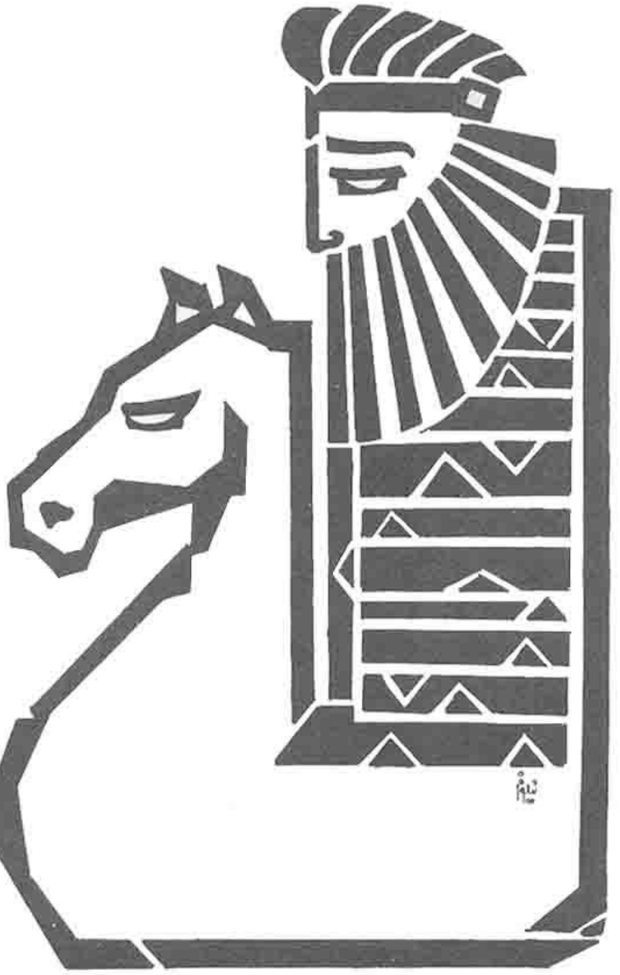
کلمهٔ دیگر «انوشیروان» است. صورت قدیمتر این نام «انوشه‌روان» یعنی جاوید روان است، اما فردوسی همه‌جا آن را بصورت «نوشیروان» مخفف «انوشیروان» به‌کار برده است. صورت نوشیروان بعدها نزد شعرا به شکل «نوشین‌روان» درآمده است. بی‌شک در اینجا آن را با کلمهٔ «نوش» (شهد) و «نوشین» (شیرین) ارتباط داده‌اند. دو سه موردی که در شاهنامه صورت «نوشین‌روان» آمده احتمالاً دستکاری کاتبان است. در قرن ششم خاقانی همه جا این کلمه را بصورت «نوشین‌روان» به‌کار برده است. شکل «انوشیروان» امروز تنها صورت نام پادشاه معروف ساسانی است، اما در دوره‌های بعد از فردوسی کسانی را می‌شناسیم که «انوشروان» نام داشته‌اند.

نام دیگری نیز هست که فردوسی آن را با تقدیم و تاخیر دو جزء آن به‌کار برده و آن «رام‌پیروز» است. طبری و ثعالبی جزء شهرهایی که پیروز پسر یزدگرد ساسانی ساخته از «رام پیروز» (رام فیروز) نام می‌برند. این شهر به نوشتهٔ طبری و سایر مورخان از توابع ری بوده، اما فردوسی در ابیات زیر به اشتباه آن را نام خود ری دانسته است. از آنجا که این اشتباه را دینوری و دمشقی نیز مرتکب شده‌اند معلوم می‌شود که اشتباه از خود فردوسی نیست بلکه از منابع او است:

چو پیروز از آن روز تنگی برست
بآرام بر تخت شاهی نشست
یکی شارسان کرده پیروز رام
بفرمود کو را نهادند نام
جهاندار گوینده گفت این ری است
که آرام شاهان فرخ‌پی است
(شاهنامه، چاپ بروخیم، ج ۸، ص ۲۲۶۹)

مقدس در قرن چهارم و یاقوت حموی در قرن ششم و هفتم این شهرک را با نام «فیروز رام» ضبط کرده‌اند. ابن بلخی (قرن ششم) نیز نام این شهرک را «فیروز رام»، اما نام شهر دیگری را که همین پیروز در هند ساخته بوده «رام فیروز» ضبط کرده است. دو شهر دیگر که این پیروز ساخته بوده «روشن پیروز» (در گرگان) و «شهرام پیروز» (در آذربایجان) بوده است که کلمهٔ «پیروز» به‌عنوان جزء دوم آنها به‌کار رفته است. نام شهرهایی مانند «رام هرمز» و «رام اردشیر» و «رام قباد» (رمقباد = ارجان) نیز نشان می‌دهند که صورت اصلی نام مورد بحث ما «رام پیروز» بوده است نه «پیروز رام»، اما از آنجا که مقدسی نیز این نام را به‌صورت «فیروز رام» به‌کار برده معلوم می‌شود که از همان قرن چهارم این نام به همین شکل رواج داشته است. در زمان حمداله مستوفی (قرن هشتم) این شهرک «فیروز بران» یا «فیروز بهرام» نامیده می‌شده است. امروزه «فیروز بهرام» نام قریه‌ای از دهستان غار بخش ری شهرستان تهران است. ■





یازده سال پیش در سال ۱۳۵۸ برابر با ۱٤۰۰ هجری قمری روز ۲۵ اسفندماه از سوی بنیاد نیشابور در محل سازمان فروهر جشن هزارمین سال پایان یافتن شاهنامه فردوسی با حضور گروهی از استادان و دانشجویان و خبرنگاران داخلی و خارجی با سخنرانی و نیایش و عملیات پهلوانی همرا با ضرب زورخانه برگزار گشت. در روزنامه کیهان مورخ ۲٦ اسفندماه همان سال گزارش این جشن همراه با مصاحبه‌ای با فریدون جنیدی، پژوهشگر نامدار ایرانی و مؤسس بنیاد نیشابور چاپ شد. در همان روز کتاب «زندگی و مهاجرت نژاد آریا» بر اساس روایات ایرانی انتشار یافت که مقدمهٔ آن نیز ویژه آخرین و ستایش از فردوسی و اشاره به این جشن بزرگداشت است، با یاری نشر هنر به مدیریت محمد وجدانی نوار کاستی هم فراهم گردید که جریان جشن مذکور را همراه با مصاحبه و آهنگهایی چند از گوشه‌وکنار این سرزمین به‌عنوان هدیه نوروزی بنیاد نیشابور تقدیم ایرانیان کرد. اکنون در کنار برگزاری جشنهای هزاره پایان یافتن شاهنامه از سوی سازمان یونسکو، «گردون» صفحه‌هایی را در اختیار پژوهشگران و استادان می‌گذارد تا با نظرات و انتقادات خود، این هزاره هر چه باشکوه‌تر برگزار شود.

هزار سال یا هزارویازده سال؟

فریدون جنیدی

سخن چون بر مهر شود با خرد
روان نیوشنده، رامش برد

نسخه‌برداران در پایان شاهنامه هر یك، چند بیت بدان افزوده‌اند که مجموعهٔ آن را پریشان می‌نماید، اما از دیدگاه همهٔ پژوهندگان که به شاهنامه ژرف‌تر نگریسته‌اند، چند بیت سره هست که بی‌هیچ گمان از استاد توس است و از آن میان این چهار بیت:

بناهای آباد گردد خراب
ز باران و از تابش آفتاب
پی‌افکندم از نظم، کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند
نمیرم از این پس، که من زنده‌ام
که تخم سخن را پراکنده‌ام
هر آنکس که دارد هش ورای و دین
پس از مرگ بر من کند آفرین

و چون سخنور بزرگ همهٔ دورانها، خویش بهتر از هر کس دیگر می‌دانسته است که کارش درخور آفرین و سپاس و ستایش - **از سوی همهٔ کسانی است که هوش ورای و دین داشته باشند!** و پیش از هر کس دیگر نیز به این سپاسگزاری و آفرینباد، در پایان شاهنامه اشاره فرموده است، و جهانیان نیز امسال به پیشنهاد و **سازمان فرهنگی یونسکو** برپای خاسته‌اند، تا سپاسی - هر چند نه درخور بزرگی کار او - پیشکش روان جاویدان وی کنند و عنوان این جشن‌ها بزرگداشت یکهزارمین سال پایان یافتن شاهنامهٔ فردوسی است، و اگر چنین است یونسکوی بین‌المللی یازده سال در انجام این کار تأخیر دارد، زیرا که پیش از چهار بیت یادشده، دو بیت دیگر نیز هست که:

سرآمد کنون، قصهٔ یزدگرد
به ماه سپندارمذ، روز «ارد»
ز هجرت شده پنج هشتاد بار
که من گفتم، این نامه شاهوار

در گاهشماری ایران باستان (و نیز در میان زرتشتیان امروز) هر روزی از ماه نامی ویژهٔ خود دارد، چنانکه روز نخست هر ماه «اورمزد» و روز دوم «بهمن» خوانده می‌شود و بیست‌وپنج هر ماه را در اوستا «اشی» بمعنی پاکی و راستی و زیبایی می‌خوانده‌اند که تلفظ پهلوی آن «ارت» است و به فارسی «ارد» و آنگاه «لرد» خوانده شده است. پس معنی دو بیت یاد شده چنین است که **داستان یزدگرد در روز بیست‌وپنجم اسفندماه از سال چهارصد هجری قمری به‌پایان رسید و سرودن شاهنامه نیز در همین روز پایان یافت!** و اگر یکهزارسال بر آن بگذرد، سال ۱٤۰۰ هجری قمری که برابر با

سال ۱۳۵۸ خورشیدی است، چنین جشن‌هایی باید که برگزار شده باشد!

سال چهارصد هجری قمری دوازهمین سال بر تخت نشستن آن بندهٔ زرخرید، محمود سبکتکین است و اگر سرودن شاهنامه پیرامون سی سال پیش آغاز شده باشد، فردوسی هجده سال پیش از بر تخت نشستن محمود این کار بزرگ را آغاز کرده بوده است و در آن هنگام هنوز محمود و پدرش جیرهخوار دستگاه سامانیان بودند و فردوسی نیز در آغاز شاهنامه به همین مورد اشاره می‌فرماید که مشوق من در سرودن شاهنامه پس از کشته شدن دقیقی یکی از دوستان نزدیك من در توس بود، پس آنگاه ابومنصور، محمدبن عبدالرزاق توسی، پوربابك خراسانی، مرا به سرودن شاهنامه‌ای که به فرمان خود او به یاری سه موبد خراسانی و یك موبد سیستانی و همکاری و همگامی وزیر خردمند وی، ابومنصور معمری فراهم آمده بود، تشویق کرد:

یکی پهلوان بود، دهقان‌نژاد
دلیر و بزرگ و خردمند و راد
پژوهندهٔ روزگار نخست
گذشته سخن‌ها، همه باز جست
ز هر کشوری، موبدی سالخورد
بیاورد و این نامه را گرد کرد
بپرسیدشان از نژاد کیان
وز آن نامداران فرخ گوان:
که گیتی به آغاز چون داشتند؟
که ایرون به ما خوار بگذاشتند!
چگونه سرآمد به بداختری؟
برایشان همه روز گندآوری...

تا آنجا که:

مرا گفت کز من چه آید همی؟
که جانت سخن بر گراید همی!
به چیزی که باشد مرا دسترس
بکوشم، نیارم نیازت به کس

از آغاز شاهنامه به پایان بنگریم، در نامه‌ای که رستم فرخزاد به برادرش می‌نویسد، سخنانی آمده است که دست‌کم یکی از آنها از خود فردوسی است سخنی که در آن به چهارصد سال پس از نبرد قادسیه اشاره می‌رود، سالی که شاهنامه در آن پایان پذیرفت:

بر این، سالیان، چهارصد بگذرد
....
شود بنده بی‌هنر شهریار
نژاد و بزرگی نیاید به کار

که در آن آشکارا به پادشاهی محمود، بندهٔ درم خرید سامانیان در سال چهارصد هجری اشاره می‌شود:

رونوشتبرداران شاهنامه دو بیت نیز به آن چهار بیت آغازین از پیش خود افزوده و از گردش روزگار همان دو بیت افزوده، بیش از سخنان خود فردوسی در یاد و دیر مردمان این روزگار است، و آن دو بیت چنین است:

بسی رنج بردم در این سال سی
عجم زنده کردم، بدین پارسی
چو عیسی من این مردگان را تمام
سراسر همه زنده کردم به نام

برای آنکه بنمایم که بیتهای افزوده را از سخن خود فردوسی چگونه باید بازشناخت این دو بیت را با این دیدگاه بررسی کنیم:

۱ ـ سال سی، یعنی چه؟ مگر نه اینست که در زبان فارسی همواره شماره پیش از شماره شونده می‌آید؟ سی سال: سی من انگور، هفت ساله دختر.

۲ ـ عجم در زبان عربی به معنی گنگ و بی‌خرد و احمق است. و آیا این در دیدگاه ایرانیان شگفت نمی‌آید که فردوسی، زنده کنندهٔ شور و همیت ایرانی: بیدارکنندهٔ هویت و ملیت ایرانی و ارائه‌دهندهٔ شناسنامه و کارنامهٔ ایرانیان خود و هم‌میهمانش را گنگ و کم‌خرد بنامد!

به جز از اینجا در کجای شاهنامه چنین واژه‌ای را سراغ داریم؟



۳ ـ در کجای شاهنامه به معجزات عیسی اشاره رفته است که اینجا از او یاد کرده شود، و آیا فردوسی که می‌گوید:

«جهان آفرین تا جهان آفرید
باری چو رستم نیامد پدید»

اکنون عقیده دارد که رستم مرده است؟ فردوسی دربارهٔ خودش می‌فرماید:

همی خواهم از داور کردگار
که چندان امان یابم از روزگار
که این نامهٔ شهریاران پیش
درآرم بدین خوب گفتار خویش
وزان پس تن بی‌هنر، خاک راست
روان و توان، مینوی پاک راست

پس از آنکه کار خوش را به خوبی به سر آورم، تن بی‌هنر از آن خاک است و روان و توانم به جهان مینوی پرواز می‌کند... و زندهٔ جاویدم... همانکه در پایان شاهنامه باز بدان اشاره می‌فرماید:

نمیرم از این پس که من زنده‌ام.

پس چنین کسی با چنین اندیشهٔ ژرف چگونه نام‌آورانی چون رستم و گودرز و گیووتوس و رودابه و تهمینه و فرنگیس و بزرگمهر و زرتشت و جاماسب را مرده خواهد پنداشت، مردگانی که با معجزهٔ عیسوی سراینده زنده شده‌اند؟

۴ ـ از این که بگذریم در این بیت سه واژه پشت سر هم آمده است که هر سه یك مفهوم را دارد:

چو عیسی من این مردگان را (تمام... سراسر، همه) زنده کردم به نام باز در کجای شاهنامه چنین سخن سست دیده می‌شود که پشت سر هم سه واژه با یک معنی آمده باشد؟

اگر نیك بنگریم، بدین روی، این دو بیت از فردوسی نیست و بر دست رونوشتبرداران بدان افزوده شده است.

اکنون باید دید که همهٔ آنچه که درباره محمود و محمودیان و غزنویان و دیگران در شاهنامه‌های متأخر آمده است افزوده‌های نسخه‌برداران، یا افزوده‌های مأموران دیوانی دستگاه غزنوی است که نشان بدهند پادشاه فرهنگ ایران، فردوسی خراسان در برابر محمود چونان عنصری و عسجدی و غضایری و دیگران سر خم کرده است و از مال و خواستهٔ دزدی او که از غارت اندوخته‌های فرهنگی هندوستان فراچنگش آمده بود «حللهٔ مداحی» خواسته است.

آن کسان که مقدمهٔ شاهنامه بایسنغری را می‌نویسد و فردوس آسمانی ما را نیازمند «ایاز» تیرهبخت راه گم کرده، می‌نمایانند، تا با یاوری او به دستگاه پست محمود تنگ‌چشم غارتگر برسانند، همهٔ مدحها را از همه نوع در شاهنامه وارد کردند،

تا بدین‌وسیله اعتباری برای دستگاه غزنوی فراهم آورند، وگرنه چنانکه آمد فردوسی هیجده سال پیش از گریختن و نمکدان شکستن محمود، شاهنامه را به تشویق یك دوست مهربان و با پشت‌گرمی ابومنصور محمدبن عبدالرزاق پوربابك خراسانی آغاز کرد و نیازی به محمود نداشت و او را بندهٔ بی‌هنر پستنژاد می‌شمارد و سرو آزاد ایران را پیش او خم نمی‌کند و بارها بدینگونه بی‌نیازیها در شاهنامه برمی‌خوریم که اگر خداوند به من زمان بدهد که این نامه را به پایان برسانم، درخت تناوری از من بر جای می‌ماند:

یکی میوه داری بماند زمن
که بالد همی شاخ او بر سمن
یا که نازد همی شاخ او بر سمن

باز در جای دیگر:

چو شصت‌وسه سالم شد و گوش کر
ز گیتی چه جویم من آیین و فر؟

که مرا در این جمال با این مایه روزگار، نیازی به فر و شکوه و مال و خواسته نیست. این مایه سخن را آوردم، تا روشن شود که مدحهای شاهنامه همه ساختگی است و از فردوسی نیست.

اینك برخی از شاهنامه‌شناسان را با خواندن آن دو بیت که نشان می‌دهد شاهنامه در سال چهارصد هجری به‌پایان رسیده که هنوز از محمود و محمودیان سخنی در جهان نیست، گمان بدینجا رهنمون می‌شود که: «**فردوسی یازده سال پس از سرودن شاهنامه، باری دیگر نگاهی بدان افکند و بخشهایی را بدان افزود**» که مقصود **همین مدحهاست** که در آغاز و گاه پایان داستانها آمده است.

و با این گمان و پندار، روا می‌دارند که یازده سال پس از «هزاره»، دوباره «هزاره» را جشن بگیرند.

اما به باور این نگرنده، بخش آغاز این جمله نادرست است و فردوسی را هیچگاه پروای نگرش به دربار محمودیان نبوده و هیچ بخش دیگر پس از پایان یافتن شاهنامه بدان نیفزوده است و بالاتر از این یك سخن دربارهٔ خود سخنی دیگر را آنهم دربارهٔ دیگر روا نمی‌دانسته است که:

نمیرم از این پس که من زنده‌ام
که تخم سخن را پراکنده‌ام
هر آنکس که دارد هش و رای و دین
پس از مرگ بر من کند آفرین

آفرین را برای زمان پس از مرگ خویش می‌خواسته، آنهم از مردمان هوشیار بهدین و مال و



خواسته از دیگران نخواسته است، تا یازده سال پس از رسیدن به آن اوج، خویشتن را به ژرفا افکند! استاد یگانه‌ای که در چهل سالگی می‌فرماید:

خرد برتر از هر چه ایزدت داد
ستایش خرد را به از راه داد

اگر داد می‌خواهی و راستی می‌جویی چون خرد برترین بخشش و دهش خداوندی است، پس ستودن خرد بالاتر از ستایش هر کس و هر چیز است!

آنگاه همان یگانهٔ جهان در هشتادویکسالگی بازمی‌گردد و به گفتار خویش باز می‌نگرد و جای به جای ستایش محمود را به شاهنامه می‌افزاید؟!!

سخن چون برابر شود با خرد
روان نیوشنده رامش برد!

اما بخش دوم این گمان و جمله از دیدگاه، ما پسندیده است. هر زمان را که برای بزرگداشت شاهنامه و فردوسی برگزینیم همان، بهترین زمان برای آفرینیاد آن مرد بزرگ است، تنها سخنوری که پس از وی، همهٔ سخنوران به نام ایران او را مدح کرده‌اند و آفرین گفته‌اند.

مهرگان ۱۳۶۹

عمران صلاحی

پله‌ها

به کجا می‌روند
پله‌های شکستهٔ متروک
علفی در شکستگی سبز است
مثل یادی به سینه‌ای

من ازین پله‌های سنگی محو
مات و مبهوت می‌روم بالا

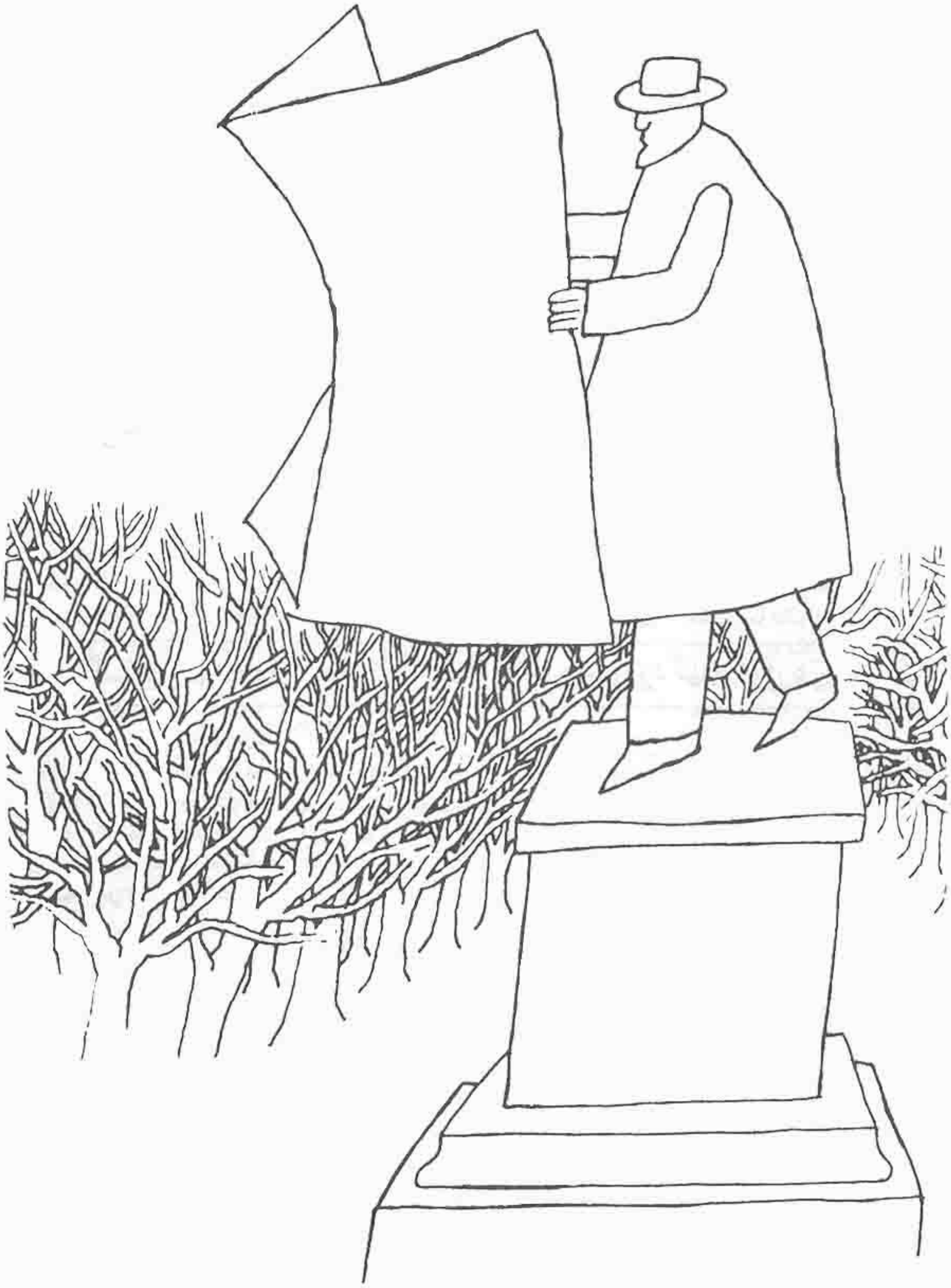
به کجا می‌رسم؟
به چراغ شکفتهٔ انگور
به سماعی میان نغمهٔ دور
به دعایی که می‌شود آواز
به صدای غریبی از یک ساز

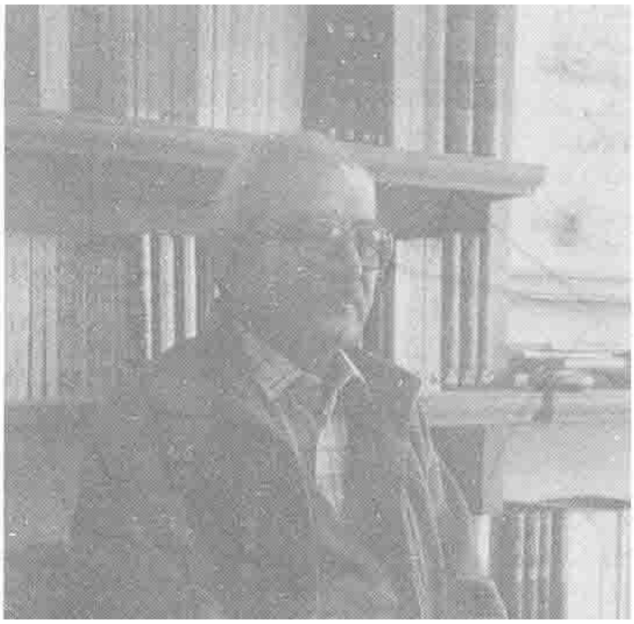


شمس لنگرودی

پائیز

بارانی خزانی همه چیزی را شسته است ـ
سایه‌ها و پرندگان
خانه‌های شنی کودکان
باد
میوه،...
همه چیز چون سالها و ثانیه‌ها
در باران خزانی دور شد





گفتگو با احمد میرعلایی

ترجمه، نوعی باز آفرینی

رمانهای بزرگی داریم: طوبا و معنای شب، سمفونی مردگان، اهل غرق، خانه‌ی ادریسیها

فرهیختگی یک مترجم

آنچه ما را بر آن داشت تا نشستی داشته باشیم با احمد میرعلایی، ویژگی آثاری است که او ترجمه کرده است. به‌خصوص، آثار اکتاویو پاز که با «سنگ آفتاب» به فارسی زبانها معرفی شد.

کارنامه‌ی درخشان میرعلایی شاید چندان نیاز به معرفی نداشته باشد، هم‌چنان‌که شخصیت محجوب و فروتن، توانایی شگرف او در بازآفرینی شعر و داستان و شناخت عمیقش از ادبیات ایران و جهان، نیازمند معرفی نیست. به جرئت می‌توان گفت که میرعلایی در انتخاب آثار و ترجمه‌ی آنها به فارسی یگانه است. نگاه گذرایی به کارنامه‌ی درخشان او، این فرهیختگی را به‌خوبی آشکار می‌کند.

احمد میرعلایی، خوش‌سلیقگی و توانایی‌اش در گزیدن آثار ایران و جهان را، نه‌تنها با مقالاتش ـ اعم از تالیف و ترجمه ـ بلکه با داستانها و رمانها به خواننده‌ی ایرانی شناسانده، که با سردبیری دوره‌هایی در «آیندگان ادبی»، «فرهنگ و زندگی» و همکاری‌اش با مطبوعات ادبی، فرهنگی وزین، آن را گسترش داده و تاثیر عمیقی روی گروهی از هم نسلهای خود و نسلهای بعد برجای گذاشته است.

به‌گونه‌ای که به جرئت می‌توان گفت نسل امروز (نسل سوم) بدون اغراق بسیاری از تواناییها و وجه عمده‌ی جهان‌بینی‌اش در باره‌ی ادبیات، به‌ویژه شعر و رمان را مدیون کسانی چون احمد میرعلایی است. او و چند نفر دیگر، در طول سالهای فعالیتشان، کارنامه‌ای فراهم کرده‌اند خالی از هرگونه گرایشهای نابه‌هنجار سیاسی.

احمد میرعلایی در سال ۱۳۲۱ در اصفهان متولد شده است. دوره‌ی لیسانس را در دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه اصفهان گذرانده است و دوره‌ی فوق‌لیسانس را در دانشگاههای اکسفورد، سالکس و لیتز در رشته ادبیات انگلیسی. میرعلایی برای دریافت دکترای ادبیات انگلیسی وارد دانشگاه سوربن شد، اما آن را ناتمام گذاشت و به ایران بازگشت و تا پیش از انقلاب در تهران به فعالیتهای ادبی‌اش ادامه داد. میرعلایی هم‌اکنون، پس از سالها تجربه در امر ترجمه، بررسی و شناخت ادبیات جهان، روزنامه‌نگاری، نشر و مدیریت همراه خانواده‌اش در زادگاهش اصفهان اقامت دارد و در دانشگاه آنجا تدریس می‌کند. میرعلایی هم‌چون سالهای پیش، شعر و داستان و رمان ایران را، به‌ویژه آثار نسل سوم را با شوق و دقت بسیار دنبال می‌کند.

گفتگوی حاضر، توسط زهره خالقی انجام گرفته است. امیدواریم بتوانیم در شماره‌های آتی «گردون» گفتگوهای دیگری هم با مترجمین فرزانه داشته باشیم تا خوانندگان آگاهی بیشتری از کم و کیف فعالیتشان بیابند.

O به نظر می‌رسد که برای شروع باید از کار ترجمه پرسید: کی و چگونه آغاز کردید؟

ـ از سالهای دانشکده شروع کردم. منتها کار هنوز خام بود. مثلاً نمونه‌اش رمان «میسیون» است که شاید تجدید چاپ شود. این رمان از نویسنده‌ی پرتقالی فره‌ئیرود و کاسترو است که بعدها در سال ۱۳٤۷ طی چهار شماره در مجلهٔ نگین چاپ شد. اما موفق‌ترین و جدی‌ترین کاری که باز محصول دوران تحصیل است. کتاب شعر «سنگ آفتاب» از اکتاویو پاز است

O یعنی در واقع اولین کار شما در ترجمه‌ی شعر که خوب هم جای خودش را باز کرد.

ـ شاید بشود گفت که کار جدی ترجمه با بورخس و پاز شروع شد، یعنی در واقع با کشت آنها.

O با بسیاری از ترجمه‌های شما نویسندگان برجسته‌ای برای اولین بار به خوانندگان فارسی زبان معرفی شده‌اند، در انتخابها چه معیاری را در نظر داشته‌اید؟

ـ من می‌توانم فهرستی از کسانی بدهم که برای نخستین بار به فارسی‌زبانان معرفی‌شان کردم. شاید شما ندانید که اولین کار گارسیا مارکز را من ترجمه کرده‌ام ؛ «بعدازظهر معرکه‌ی آقای بالتازار»، که آن وقتها مجبور شدیم بنویسیم این کار از یک نویسنده کلمبیایی است و دارد معروف می‌شود. در مجله‌ی نگین چاپ شد و بعدها بوسیله‌ی مترجمهای دیگری هم ترجمه شد که البته شاید بدون اطلاع از این‌که این کار قبلاً ترجمه شده است. یا مثلاً آیزاک با شویتس سینگر، یهودی و برنده‌ی جایزه ادبی نوبل. اولین قصه‌اش با نام «یاندا» باز هم در نگین چاپ شد. باز وی. اس. نی‌پل که معرفی‌اش با کتاب «هند تمدن مجروح» است. در زمینه‌ی شعر می‌شود از واسکوپوپا نام برد که شعرهایش در جنگ اصفهان چاپ شد. و دیگر جان وایتینگ انگلیسی با ترجمه‌ی نمایش‌نامه‌ی «شیاطین» که نمایش بسیار مشهوری در غرب است که آلدوس هاکسلی اول‌بار آن را ضبط کرده است و بعدها تمی شد برای اپرایی از پندرسکی. رومن پولانسکی هم فیلم Cegent des anges (خواهر ژان فرشته‌ها) را بر اساس همین تم ساخته است. و آن کارگردان خشن انگلیسی هم که الان اسمش را بخاطر نمی‌آورم هم کاری در این زمینه دارد. و البته از قشنگ‌ترینشان همان نمایشنامه‌ای است که جان وایتینگ نوشته است. از او نمایشنامه کوتاهی به نام «بی‌چرا» (Wo Why) را هم به فارسی برگرداندم. و همینطور دارل با «چهار باب اسکندریه» که در این کار متصل چهاربعدی انیشتینی را پیاده می‌کند: سه بعد زمان و یک بعد مکان. تم اصلی کار هم عشق است. از بطلمیوس گرفته تا کاوافی که در بندرگاه به دنبال ملوانی می‌گشته است.

مکان اسکندریه است. سه بخش اول مکان ندارد و در چهارمی آن را وارد کرده است. چهار رمان است. «ژوستین»، «بالتازار»، «مونتولیو» و «کمئا» و دیگر اگر بخواهم بگویم برنارد مالامود است با دو قصه‌ی «خشم خدا» و «چلیک معجزه» در مجموعه‌ی «طوق طلا».

O از سنگ آفتاب بیشتر بگوئید که در زمان انتشارش به‌عنوان یك کار شاخص مطرح است. با این کار چگونه آشنا شدید؟

ـ داستان این بود که دقیقاً در ژوئن ۱۹٦۷، که روزهای جنگ اعراب و اسرائیل همزمان شد با امتحانات دانشگاهی ما در لندن، اولین ترجمه‌ی انگلیسی این کار در مجله لندن مگزین London Magasine چاپ شد. ترجمه از دونالد گاردنر بود. ایده ترجمه بسیار نزدیک به تاریخ سرایش اثر بود. یعنی شاید به فاصله‌ی یک سال و خلاصه، خواندن شعر باعث شد که اصلاً امتحانات و ماجرای با عربها را تحت‌الشعاع قرار دهد. و من دل توی دلم نبود که امتحانات تمام شود و بنشینم آن را هر چه دقیق‌تر کار کنم. بلافاصله بعد از امتحانات رفتم به شهر «لوسل» در سوئیس و یک اتاق درب و داغان گرفتم و کار را شروع کردم و تمام که شد، اولین نسخه‌اش را برای حقوقی فرستادم. دست زدن به این کار یک اتفاق جمعی بود. یک وقتی هست که شعر تن می‌دهد به ترجمه و در اینجا این قضیه به شکلی بود که ویراستاری آقای حقوقی به گفته‌ی خودش در حد یکی دو کلمه بوده است. یعنی کار خودش درآمد. اتفاقی که شاید من هم در آن دخیل نبودم. بعد ترجمه‌ی آمریکایی این کار در مجله کوارترلیو ریویو (quarter live Review) چاپ شد که البته ترجمه انگلیسی‌اش بهتر بود.

O شعر سنگ آفتاب باعث شد که امتحانات و ماجرای با عربها را فراموش کنم.

O این سؤال شاید از آنجایی طرح شد که به نظر می‌رسد کار ترجمه نوعی بازآفرینی هم باشد.

ـ دقیقاً همینطور است. شاید یکی از شوخیهای بورخس به نام «راز وجود ادوارد فیتز جرالد» قضیه را روشن کند که می‌گوید: «روح خیام مدت کوتاهی در وجود ادوارد فیتز جرالد حلول کرد وگرنه آدم بی‌استعدادی چون او که در همه‌ی زمینه‌ها از جمله شعر شکست خورده بود نمی‌توانست چنین ترجمه‌ای کند.» چرا که ترجمه‌ی شعر چنان که دیگران هم گفته‌اند به نوعی کار غیرممکن است و به قول شاعره‌ی آمریکایی بهترین ترجمه‌های شعر مثل یک خالق ایرانی است که از پشت به آن نگاه می‌کنی.

اما خب استثناهایی هم همیشه وجود دارند. از جمله همان ترجمه‌ی خیام که بر آن اشاره‌ای رفت. در واقع همانطور که گفتید نوعی بازسازی بوده است در چهارچوب فرهنگ خودش.

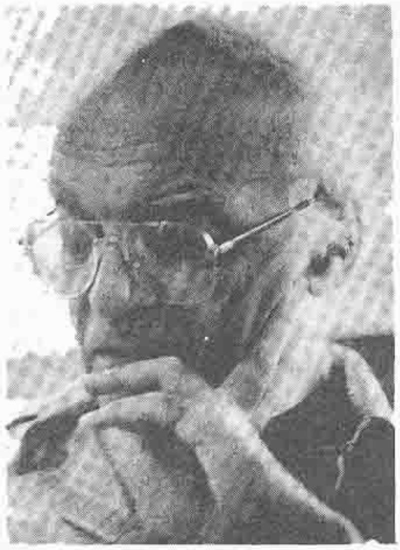
O شاید دلدادگی به کار شاعر آن را بدل به یك اتفاق کرد و منجر به ترجمه و نزدیك‌شدنش به زبان فارسی شد.

در انتخاب یك اثر چه چیزهایی باید روی شما تأثیرگذار باشد. آیا هیچ‌وقت سلیقه‌های رایج را هم در نظر داشته‌اید؟

ـ همین که خودم را ارضا کند و حس کنم که آن دسته از دوستانم هم که زبان نمی‌دانند باید آن را بخوانند. مثلاً بسیاری از کارها در بده و بستانهایی با گلشیری بوده است. یعنی به خلاف خیلی از مترجمهای حرفه‌ای که اسم نباید برد، اما باید گفت که کتاب را هنوز کاملاً نخوانده شروع به ترجمه می‌کنند، مدتی باید با یک اثر زندگی کرد، خواند و دوباره خواند، در حال و هوایش قرار گرفت و شاید به همین دلیل هیچ‌وقت مترجم حرفه‌ای نشدم و می‌توانم ادعا کنم که سفارش قبول نکرده‌ام. یعنی ناشر همیشه بعد از ترجمه مطرح بوده است. در مورد سلیقه‌های رایج هم باید بگویم کار برخی از نویسندگان به مذاق خوانندگان ایرانی خوش می‌آید و کار برخی دیگر نه. مثلاً جک لندن به زور بولدوزر حزبی در ایران جا می‌افتد و ناشران برای چاپ آثار او رقابت می‌کنند. اما برخی دیگر مثل آرتور میلر بدبخت فروش ندارد. این است که باید به چگونگی این رواج هم توجه داشت.

O از نظر سلیقه‌ای خودتان کار کدامیك از مترجمها را می‌پسندید؟

ـ بین کسانی که از انگلیسی ترجمه می‌کنند، به نظر من بهترین مجموعه متعلق به صفدر تقی‌زاده ـ محمدعلی صفریان است، که نفر دوم درگذشت. برای نمونه یکی از شاهکارهاشان ترجمه تورتیلا فلات از اشتین بک است که کاری است بیانگر شناخت فضا و انتقال مؤثر آن و انتخاب زبان فارسی سالم. و تک مترجم نجف دریابندری است با هکلبری فین که از هر چیز دیگر گذشته کاری است بسیار موفق در ترجمه. البته در ترجمه



دریابندری: من جایزه می‌دهم به کسی که جوانی نجفی را به‌یاد بیاورد.

از زبانهای دیگر من مختصری فرانسه می‌دانم با این حال نمی‌شود ابوالحسن نجفی را ندیده گرفت. زبان و انتخاب او را شاخص می‌کند.

O خب برویم سراغ ادبیات معاصر خودمان، تأثیر نقش ترجمه را در کار معاصرین تا چه حد می‌دانید و چقدر به چنین تأثیری معتقدید؟

ـ خب مسلماً هست. داستان کوتاه که اصلاً یک کار غربی است و در شعر هم این تأثیر به وضوح دیده می‌شود. خصوصاً در کار معاصرین. خاطره‌ی جالبی در این زمینه دارم یادم می‌آید یک شماره‌ی جنگ(۱) داشت بسته می‌شد، ما تهران بودیم، گلشیری اصفهان. معصوم اول و دوم را برای چاپ داده بود. داستان معصوم دوم را که حتماً خوانده‌اید، داستان دهی است که امامزاده ندارد و سیدی را دعوت می‌کنند که نقش امام حسین را بازی می‌کند و پولی می‌دهند به بازیگر شمر که واقعاً او را بکشد. و کار «مونولوگ» اوست که پناهنده به امامزاده‌ای شده است. همانوقت «انجیل به روایت مرقس» از بورخس در «مجله‌ی نیویورکر» برای اولین بار چاپ شده بود و من این قصه را سریع‌تر ترجمه کردم. عصر جمعه رفتم خانه نجفی که خانه‌ی پرمقرراتی هم بود، آداب را رعایت نکردیم و نشستیم و تصمیم گرفتیم با گلشیری شوخی کنیم، به این ترتیب که این کار را در همان شماره‌ی جنگ چاپ کنیم. زیرا تم همان بود. داستان بورخس درباره‌ی آدمی است که به شکلی اتفاقی به دلیل سیلی که می‌آید می‌رسد به منطقه‌ی دورافتاده‌ای از آرژانتین و در دهکده‌ای سرخپوستی منزوی می‌شود. (در واقع در این کار دو اسطوره‌ی طوفان نوح و تصلیب مسیح را بازسازی می‌کند) خانواده‌ای آنجا هست که تبار ایرلندی سرخپوستی دارد. زبان را فراموش کرده‌اند، شبها برای وقت‌گذرانی برای آنها انجیل می‌خواند. آنها به تکرار از او می‌خواهند که روایت سنت مارک (مرقس) را برایشان بخواند. و کار به آنجا می‌کشد که شبی دخترشان را پیش او می‌فرستند و فردا داستان را بازسازی می‌کنند. تاج خار بر سرش می‌گذارند و کشان‌کشان می‌برند و مصلوبش می‌کنند. گلشیری از طریق نجفی با رمان نو و روایت‌های شفاهی آشنا شده بود و نجفی در اصفهان به او گفت: پدرت درآمده، سند دزدیت را می‌خواهیم چاپ کنیم و ماجرا را گفت و گلشیری شعف عجیبی داشت که ببین بورخس هم این‌گونه کار کرده است. مسلماً تواناییهای زبان امروز فارسی بخش اعظمش را مدیون مترجمان است.

به قول عبدالله کوثری که در مصاحبه‌ای با بی‌بی‌سی می‌گفت: مترجمین تأثیر مخرب داشته‌اند اما تأثیر سازنده‌شان خیلی بیشتر بوده است.

O از تأثیرهای مخرب مثلاً یکی این می‌تواند باشد که گاه در بعضی نوشته‌ها به نظر می‌رسد که انگار طرف انگلیسی فکر می‌کند و فارسی می‌نویسد.

ـ یا اصطلاحاتی که همیشه مسئله‌ساز است. رمانی است از ژان لوکاره به نام "The man who came in from the cold" که فیلمش هم ساخته شد. اسمش را گذاشتند «مردی که از سردسیر آمد» در تمام رمان و فیلم اثری از سردسیری مشاهده نمی‌شود و با کمی جستجو می‌رسی که در اصطلاحات انگلیسی "Tobe in the cold" منتظر خدمت بودن است. خیلی از این چیزها داریم.

O از همین جا به این نتیجه می‌رسیم که کار ترجمه در هر حال کار خیلی ساده‌ای هم نیست. خصوصاً که همیشه مسئله فقط مشکل با اصطلاحات نیست بلکه نمونه‌های فراوان ترجمه‌های واقعاً بد است.

O بله باید زبان را خوب دانست، فرهنگ را دانست. از آن فرهنگ شناخت داشت و خب البته زبان فارسی را هم همینطور.

ـ همیشه در کلاسهایم هم می‌گویم مترجم باید خیلی فروتن باشد. مترجم اگر ادعایی غیر از مترجمی داشته باشد کارش آب باز می‌کند. مترجم باید شفاف باشد، مثل یک فیلتر و کار را از خود عبور دهد. به همین دلیل معمولاً کسانی که داعیه‌ی شعر یا داستان‌نویسی دارند، مترجمین خوبی نمی‌شوند، چون نظرهای شخصی‌شان همیشه دخالت دارد.

O با همه‌ی اینها همیشه این سؤال هم مطرح است کسی که کار ترجمه را تازه شروع می‌کند تا چه حد کامل بودن کار می‌تواند در موردش مطرح باشد؟ البته به شرطی که در مجموع خوب ارتباط را برقرار کند؟

مترجم زبان اصلی را باید بفهمد و بازسازی کند. متن را به دقت بخواند. زبان فارسی را بشناسد. یاد دعوای دریابندری و کاووسی افتادم که سر فیلم قیصر درگرفت و منتهی شد به این که کاووسی گفت تو «مهر هفتم» را «سگ ماهی هفتم» ترجمه کرده‌ای. خب عنوان انگلیسی از زبان سوئدی ترجمه شده بود و کلمه سوئدی هم مهر معنی می‌دهد و هم سگ‌ماهی و دریابندری آن زمان هنوز فیلم را ندیده بود و پیش آمده بود. خطای چشمی و ندانستن ماجرا گاه ممکنست منجر به این اشتباهات شود و البته اشتباهاتی هم هست که ناشی از تنبلی و بی‌دقتی است که این را دیگر نمی‌شود ندیده گرفت. یا ماجرای فونتامارا به ترجمه آتشی که در آن کار به ایتالیایی موسولینی را دوچه می‌گفتند که همان دوک است. در ترجمه دوچه را با تلفظ حرف به حرف دیدت نوشته است دیدت هم خوانده می‌شود و اتفاقاً درست نشسته است و حاوی همان طنز نام دوچه است.

O درباره‌ی شعر بگویید.

ـ نمی‌دانم شاید ما حساسیتمان را از دست داده‌ایم، اما به نظر می‌رسد که در ۱۵ سال اخیر کمتر شعری بوده که بتواند ما را تکان دهد، «تولدی دیگر» فروغ یا «شهر سنگستان» اخوان یک حادثه بود. آنها را حفظ می‌کردیم. یا طبیعت آن زمان بود یا واقعاً کارهایی هم می‌شد. در ۲۰ ـ ۱۰ سال اخیر در شعر انگلیسی زبان هم کمتر به شعر خوب برمی‌خوریم. مثل کار سیلد یا پلات یا تد هیوز که خوبی دارد.

بسیاری شعر را آسان می‌گیرند. من در جوانی غزل و قصیده می‌گفتم ولی شعر نو نتوانستم بگویم. چون باید حرف لختی یا اندیشه‌ی عریانی را می‌گفتم. کار مشکلی است.

داستان باید ساختی داشته باشد و شخصیتی بسازد و آنها که به داستان رو کردند بیشتر موفق بودند. تلفات شعر خیلی بوده است. مثل کتابهای شعر از دهه ۳۰ تا امروز کتابخانه‌ای را تشکیل داده است. اما معدود توانسته‌اند از صافیها عبور کنند و از حدی فراتر بروند. در سالهای اخیر رمان و

داستان خیلی خطی جلو می‌رود و تولید می‌شود. رمانهای بزرگی داریم مثل رمان جدید غزاله علیزاده خانه ادریسیها که کاری است جدی و رمان اهل غرق مینرو روانی‌پور یا سنفونی مردگان معروفی، طوبا و معنای شب پارسی‌پور که درخور اعتنایند. ولی صفحات شعر مجلات خیلی کم نگاه را متوقف می‌کنند. یا برای من اینطور است که پیر شده‌ام و حساسیتم را از دست داده‌ام یا واقعیتی است؛ و البته اینها را من بدون صلاحیت در این قضیه می‌گویم.

O می‌بینیم نسلی که تجربه‌های خاص خودش و آدمهای شاخص خودش را داشته است یکی یکی دارند می‌روند، بدون این‌که دریچه ذهن را در حد آنان بسته نگاه داریم، شما چقدر به کار نسل جدید امید دارید؟

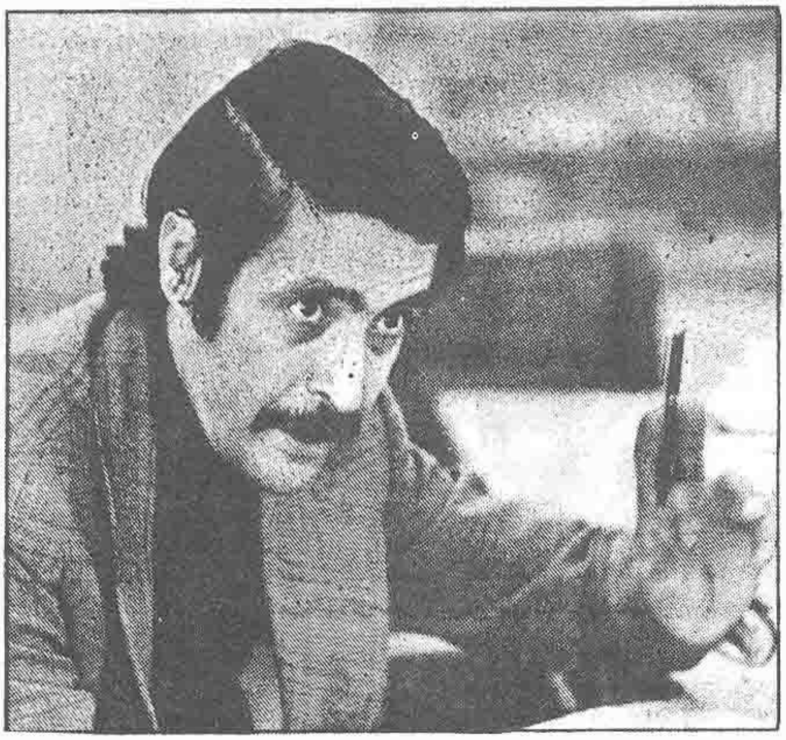
ـ در داستان‌نویسی صحنه روشن است. مثل همین علی‌خدایی که فرهنگ آسوری، ارمنی، روسی، انزلی‌چی دارد و کارهای درخشان دارد. یا فرخفال در مجموعه‌ی آه استانبول. جعفر مدرس صادقی هم خط خاص خودش را دارد و روزی امیدش هست که کارهای خوبی از او ببینیم. در جامه‌به‌خوناب رضا جولایی لحن و دید هست و از بین اینها آینده در می‌آید. ولی در شعر مثل این که از قدیمیها فقط شاملو مانده است و همچنان منتظر نسل تازه و شعر تازه‌شان هستیم ولی نمی‌دانیم کی هستند و آدم خاصی را نمی‌توانیم نام ببریم.

O البته من زمینه را اینقدر بن‌بست نمی‌بینم، به هر حال خواهیم دید. از تلاش‌هایتان در زمینه‌ی ادبیات کودکان بگویید؟

ـ یک زمانی کارهایی برای بچه‌ها کردم که یکی‌اش همان «چیتی چیتی بنگ بنگ» یان فلیمینگ نویسنده‌ی جیمزباند است. در حقیقت کاری است برای بزرگسالان، یادم هست آن وقت‌ها بانک صادرات جایزه‌هایی گذاشته بود برای بچه‌های مدرسه‌ای که حساب پس‌انداز باز می‌کردند و این کتاب جایزه‌ی بچه‌های کلاس سوم بود. کاری بوده است در یک دوران خاصی، اما در سالهای اخیر بیشتر کوشش‌ام ترجمه رمان بوده است و گاه‌گداری هم شعر.

O درباره‌ی شکل‌گیری جنگ اصفهان و همکاریتان با آن برایمان بگوئید.

ـ از جنگ اصفهان آقای حقوقی در کتاب «شعر و شاعران» تاریخچه‌ای در دست داده است. تماس من با جنگ اصفهان از سال ۱۳٤۵ که سفری به ایران داشتم شروع شد. آقای کلباسی شبی ما را برد پیش دوستان، حرفهای گنده گنده‌ای می‌زدیم درباره‌ی لوی اشتراوس و آقای نجفی هم خوب گوش کرد و بعد سخنرانی مبسوطی کرد که اینجا هم او را می‌شناسند و روی ما



بهرام صادقی: من کاری ننوشتم که نجفی در آن نباشد.

را کم کرد. کار جدی جنگ با آمدن نجفی از فرانسه به اصفهان شروع شد. البته جلیل دوستخواه که تجربه‌ای در مجله‌ی پیام نوین داشت زمینه را، آماده کرده بود. خرج چاپ را هم بچه‌ها از جیب‌شان می‌دادند و در چاپخانه «روزنامه» اصفهان چاپ می‌شد. دو سه شماره منتشر شده بود که من همکاری‌ام را شروع کردم. و از شماره ٤ و ۵ همه‌ی بزرگان تهران هم مطلب می‌دادند. و یک دوره‌ی بسیار صمیمی و قشنگی بود، آنچه را که بعضی مافیا و فراماسونری اصفهان گذاشتند. بسیاری از این افراد گاه هیچ تدافعی نداشتند. هیچکس از انتقاد مصون نبود و قشنگی کار در این بود که رنجشی هم در کار نبود. همیشه حوزه‌های فرهنگی دور یک آدم تشکیل شده است یا حداقل در شرق اینطوری بوده است. و با وجودی که گلشیری و حقوقی و دوستخواه نقش مؤثر داشته‌اند، اما هسته‌ی اصلی نجفی بود. نجفی یک دوره سردبیری سخن کرده بود، در نیل ناشری و ویراستاری کرده بود و شاید یکی از بهترین معلمهایی بوده که من دیده‌ام، چون غیرمستقیم و مؤدب و نرم حرفهایش را می‌زند که شاگرد را فراری ندهد. نوعی بزرگواری داشت، اگر اثری را می‌پسندید همه جا دنبالش می‌رفت. پای کار بچه‌ها می‌ایستاد. تقی مدرسی، بهرام صادقی، گلشیری تا برسد به هرمز شهدادی، اینها مستقیم و غیرمستقیم پرورده‌ی اویند.

نوعی تأثیر شفاهی داشت. بهرام صادقی می‌گفت من کاری ننوشته‌ام که نجفی در آن نباشد. در مورد یکی از اولین کارهای من که مجموعه‌ای بود از بورخس، مؤدبانه گفت شما ممکن است با کار چاپ آشنا نباشید و غلط از زیر چشمتان در برود. یعنی غلط گیری در حد چاپخانه. کار را گرفت و ویراستاری مختصری کرد و خب این لطف بزرگی بود. برای چیزهای تازه گیرنده‌های بسیار قوی داشت، حتی بسیار بیشتر از آنها که مدعی هستند. همیشه محترم بود. در منتهای رفاقت همیشه او را آقای نجفی صدا می‌کردیم.

صحنه‌ی داستان‌نویسی امروز روشن است.

دریابندری می‌گفت من جایزه می‌دهم به کسی که جوانی او را به‌خاطر بیاورد، چون از وقتی او را دیده‌ام همین شکل بوده است با همین قیافه و موهای سپید.

O چه امتیازاتی را برای جنگ می‌شناسید؟

ـ جنگ وقتی منتشر می‌شود که گروهی که تریبونی ندارند دور هم جمع می‌شوند و کاری چاپ می‌کنند، حالا شاید این دوره گذشته باشد. بچه‌های جنگ اصفهان هم فکر می‌کردند که حرفی برای گفتن دارند و جایی برای آن ندارند و آن را فراهم کردند. حالا آن نسل جای خودش را باز کرده است ■



(Julia Kristeva)

رمان نو، واقعیت و افسانه

جولیا کریستوا (Julia Kristeva) نویسندهٔ بلغاری‌الاصل، روشنفکر پیشرو روانکاو فرانسوی کارهای تئوریك بسیاری در زمینهٔ نشانه‌شناسی پزشکی و روانکاوی کرده است که مورد توجه نهضتهای زنان قرار دارد· کریستوا چندی پیش اولین رمان خود **ساموراییها** را منتشر کرده که اثری است کلیدی شخصیتهای واقعی با اسامی خیالی)· بازگوکنندهٔ تاریخچهٔ روشنفکران نسل کریستوا است· درست مانند رمان «ماندارنها»ی سیمون دوبوار که کارنامهٔ روشنفکران نسل او بود·

« ساموراییها» برعکس « ماندارنها» از تمدن دیگری سخن می‌گوید: اندیشمندان چینی رمان دوبوار جای خود را به جنگجویان ژاپنی داده‌اند·

آزاده بیداربخت

○مادر شدن از دید دوبوار، نوعی بردگی به‌حساب می‌آمد، اما دلیلی وجود ندارد خود را از آن محروم کنیم.

از کریستوا پرسیده شد که آیا ساموراییهای او جنگجویانی نیستند که قدم در راه مصالحه و سازش‌پذیری گذارده‌اند؟

او جواب داد: «خیر، می‌شود گفت جنگجویانی‌اند و ارث رهبران روشنفکر··»

و بعد اضافه کرد: « البته نمی‌خواهم بگویم که ماندارنها نجنگیدند، اما از آنجا که خود را فقط به‌عنوان متفکر می‌دیدند، متمایل به قبول این باور بودند که همه چیز در سطحی کاملاً روشنفکرانه به وقوع می‌پیوندد و جنگ اثری روی جسم، کبد و یا قلب ندارد و خشونت آنها به‌واسطهٔ اعتقادشان به پراکندن سخن نیک قابل قبول و دفاع است·»

افراد نسل « سامورایی» فاقد حس سخت‌کوشی و اشتیاق به تعهدند، آن‌گونه که نسل سارتر ـ دوبوار دارا بودند· از دید آنان، شخص به پلیدی آنچه می‌کند آگاه است، اما این آگاهی نشان‌دهندهٔ پیچیدگی زندگی و اراده برای بقا است· نسل آنها نسلی است که منحصراً در جستجوی معنی زندگی و مرگ است· نسلی که به‌خاطر سرزندگی بینهایتش، زندگی را یکی از هنرهای رزمی به‌حساب می‌آورد· اما رمان ساموراییها از یك جنبه شبیه به رمان ماندارنها است و آن میل کریستوا برای شهادت دادن در مورد تاریخ است یعنی به همان شکلی‌ست که دوبوار انجام داده است·

کریستوا می‌گوید: « بدیهی است که بسیار گستاخانه بود اگر شیوه و روشی مشابه دوبوار برمی‌گزیدم و تا بتوانم تصویری همه‌جانبه (پانوراما) یا تاریخچه‌ای از روشنفکران نسل خود را از اواسط دههٔ ۱۹۶۰ تا زمان حاضر به‌دست دهم·»

اولین شمارهٔ مجلهٔ ادبی اینفینی در زمستان ۱۹۸۳ متنی از کریستوا تحت عنوان « خاطرات» منتشر کرد که می‌توان آن را منشأ رمان ساموراییها به‌حساب آورد·

کریستوا، که نشانه‌شناس و روانکاو مشهوری است، در آن زمان علاقهٔ چندانی به نوشتن رمان نشان نمی‌داد· او در « خاطرات» در جایی که سرگذشت زن بلغاری ۲۵ ساله‌ای را نقل می‌کند که در دسامبر ۱۹۶۵ بدون دیناری پول وارد پاریس شد به نوعی شرح زندگی خود را می‌دهد·

از آن مهمتر در « خاطرات» آشکارا تحسین خود نسبت به دوبوار را نشان می‌دهد· می‌نویسد: **شاید فقط شخصی مثل این زن استثنایی با سنگدلی و سختی زیرکانهٔ خود می‌توانست در قالب بافتی حکایتی، یک اسطوره به‌وجود بیاورد ـ اگر نگوییم که خود در واقع پایه‌های این اسطوره را بنا نهاد ـ من عقیده دارم که به رغم افسانه‌هایی که سیمون دوبوار را احاطه کرده‌اند، ارزش نویسندهٔ ماندارنها به‌عنوان یک وقایع‌نگار که موفق به ساختن تمام و کمال یک واقعهٔ فرهنگی شده است، هنوز آن‌طور که باید شناخته نشده است. در**

سامورایيها هم مانند خاطرات به شکلی رمزی، به رمان ماندارنها ادای احترام شده است· در سامورایيها سارتر همان نام رمان ماندارنها، دوبرویاس را بر خود دارد· اولگا مورنو (که تا حدودی خود کریستوا است)· نام مسیحی و بسیار دوبوار مآب دارد· در فصل آلگونکین (هتلی محبوب در نیویورک در رمان ماندارنها) رابطهٔ عاشقانه‌ای بین اولگا و یك آمریکایی شرح داده شده است که اشاره‌ای است به رابطهٔ بین دوبوار نویسندهٔ آمریکایی نلسون آلگرن. سیمون دوبوار برای شرح وقایع دورهٔ خود، ابتدا به رمان‌نویسی - رمان ماندارنها - روی آورد و سپس شیوهٔ خود را به خاطره‌نویسی تغییر داد· سئوالی که به ذهن می‌آید اینست که چرا کریستوا درحالی‌که برخلاف دوبوار قبلاً رمانی ننوشته بود، این‌چنین مصرانه رمان‌نویسی را انتخاب کرده است؟

کریستوا جواب می‌دهد: «از من خواسته شده بود که مطلبی راجع به روشنفکران نسل خودم بنویسم که در آن تجربهٔ فردی این نسل هم منعکس شده باشد. اما من دریافتم که انسان هیچگاه نمی‌تواند گذشته را واقعاً آنگونه که بوده است، بازگو کند. انسان گذشته را بیانی، می‌توان گفت که این‌کار همان هنر مخاطره‌آمیز رمان‌نویسی است: شما دیگران را در معرض رسوایی قرار می‌دهید و خود نیز در مخاطره می‌افتید. رمان شکلی از واقعیت کلی است، اما نه واقعیت معین و مورد نظر. تصویری ناقص و تکه‌تکه است. جنبهٔ عینی مسئله چیزی است که من نمی‌توانم زیاد روی آن تکیه کنم.»

اگر کریستوا چنین مشتاقانه شکل رمان را انتخاب کرده است، نه فقط بخاطر میل به بازگو کردن تاریخچهٔ یك نسل از روشنفکران، بلکه به دلیل اصرار در انتقال سودایی عظیم - عشق بین اولگامورنو سنتوی که خیلی زود بقیهٔ رمان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد - در چهارچوب یك رمان و همچنین نقل آزادانهٔ سرگذشت خودش بوده است· کریستوا هم اولگا و هم ژونل کارلوس روانکاو است که دفتر خاطراتش «اصل نظم‌دهنده به رمان» است· سفری که تبعید، غربت - مادر شدن آرزوی درک کردن و در عین حال آرزوی از عادت درک کردن به درآمدن را در بر می‌گیرد·

مادر شدن که قسمت پایانی رمان با عنوان «لوگزامبورگ» را بخود اختصاص می‌دهد، مهمترین تجربهٔ اولگا است که می‌گوید: «بارداری کاملترین شکل همدستی بین یک مرد و زن است.» این احساسی است که اغلب به‌وسیلهٔ زنان دارای دید سنتی ابراز می‌شود· احساسی که سیمون دوبوار قطعاً آن را نوعی برگشت به عقب و پس رفت بشمار می‌آورد·

با این‌حال زنان در رمان سامورایی به این دلیل می‌آیند که حرفهای تازه و نویی برای گفتن دارند· از دریچهٔ چشمان کریستوا.

«برابری و تساوی زن و مرد یکی از اجزاء اصلی برداشت سیمون دوبوار از نهضتهای طرفدار زنان بود و مادر شدن از دید او نوعی بردگی به‌حساب می‌آمد. البته تردیدی نیست که در آن برهه از زمان، تقبیح مادر شدن اهمیت داشت. امروزه زنان چنان زندگیهای سرشار و پیچیده‌ای دارند که می‌توانند به آسانی از تجربهٔ مادر شدن صرف‌نظر کنند. اما در عین‌حال می‌توانند مادر نشدن را هم انتخاب نکنند. دلیلی وجود ندارد که خود را بازسازی می‌کند و خود همین بازسازی خائنانه است، زیرا که شخص ناخودآگاه خودش است در نتیجه ترجیح دادم که شکل رمان را انتخاب کنم.»

در رمان‌نویسی ممکن است حقایق واقعی تغییر شکل دهند (تحریف شوند) اما عمق حقیقت ذهنی دستنخورده باقی می‌ماند· به نظر من همواره چهارچوب متغیر یك داستان در یك رمان بهترین راه وفادار ماندن به حقیقت است· رمان وسیلهٔ ارتباط نیمه‌سخنگویی است که بعضی واقعیتها را برملا و بعضی دیگر را پنهان می‌کند· آنچه به نظر ماسکی می‌آید شاید مستقیم‌ترین راه برای رسیدن به کنه آن چیزی باشد که تجربه شده است: تبدیل شخصیتهای رمان کلیدی به شخصیتهای واقعی زمانه· گذشته از این، رمان‌نویسی باعث می‌شود نویسنده بیشتر از هر نوع نویسنده تئوریك با زبان فرانسه ارتباط تنگاتنگ برقرار کند·

« البته مسلم است که بزرگترین حسن خاطره‌نویسی در این است که خواننده را از کشف هویت شخصیتها در پشت اسامی خیالی معاف می‌کند· آیا فکر نمی‌کنید که خواننده همیشه این شك را دارد که معنای واقعی رمان کلیدی فقط بر

○ در رمان، عمق حقیقت ذهنی، دست‌نخورده می‌ماند.

○ چهارچوب متغیر یک داستان در یک رمان، بهترین راه وفادار ماندن به حقیقت.

گروه کوچکی از اطرافیان نویسنده آشکار است؟»

«این درست نیست. خوانندهٔ رمان من نیازی به کشف هویت شخصیتها برای درک آنچه مورد نظر من است، ندارد. کلیدهای رمان کلیدی، شخص را قادر به تنظیم یک تصویر، مغشوش کردن آن بمنظور حمایت بهتر از آن و بهره بردن از آزادی بیشتری می‌نماید. شخصیتهای رمان من کاملاً با افراد حقیقی مطابقت ندارند. نگرش من به شخصیتها فقط یکی از چندین طریق ممکن است. وقتی انسان به شخصی بسیار نزدیک است، توصیف چیزها آن‌طور که هستند بدون نوعی تحریف امکان ندارد. اما با تغییر جزیی آنها، نویسنده شدت و عمق احساسهایی مثل سودا، عشق و وابستگی را حفظ می‌کند.

البته هرگاه یک شکل ادبی سعی در کشف و بازگو کردن واقعیات می‌کند، همیشه در نقطه‌ای تمایل به بی‌ملاحظگی و افشای جزئیات زندگی شخصی افراد پیدا می‌شود. من کوشش کرده‌ام که هم حریم زندگی شخصی افراد را محترم بشمارم و هم از شکل ستایشگرانه و به‌اصطلاح زندگینامهٔ بزرگان نوشتن پرهیز کنم. امید من در این است که با نشان دادن بعضی خصوصیات رفتاری جزیی افراد آن‌گونه که من آنها را می‌بینم ـ دیگران آنها را به شکلهای دیگری می‌بینند ـ شخصیتهایی با گوشت و خون حقیقی خلق کرده باشم که همان آنی بودن و بی‌واسطه بودنشان دلیل خوشایند شدنشان می‌شود. اگرچه گاهی این کار را با استفاده از استهزاء و گنجاندن جزئیاتی که بعضی آنها را به دلیل ارتباط با زندگی خصوصی افراد غیرقابل قبول می‌نمایند، انجام داده‌ام. به از مادر شدن محروم کنیم. امروزه کشف شده است که زن با مادر شدن نقش خلاق و بسیار مثبتی، چه احساسی و چه روشنفکرانه بازی می‌کند. این مهم در تلاشهای بعضی زنان برای مبارزه با ناباوری و امیدهای عظیم آنان به تلقیح مصنوعی نمایان است. این مطلبی است که نسلهای پیش ناگفته گذارده‌اند. من نمی‌گویم که این موضوع بحثی مجادله‌ای و قلمی بوده است. بلکه یکی از ویژگیهای دوران آنها بوده است. تجربهٔ بارداری و مادر شدن پررمزوراز است. هر یک از دو جنس به شکلی غیرقابل ارتباط با دیگران، این تجربه را پشت‌سر می‌گذارد. نسلی که من در سامورایيها توصیف می‌کنم، اعتقاد و آرزو دارد که می‌تواند تجربهٔ جسمی مادر شدن و ارتباط رنج‌آور و پیچیدهٔ زن و مرد را با پیچیدگی دنیای روشنفکری ترکیب کند. من احساس می‌کنم سیمون دوبوار با مادر نشدن خود چیزی را از دست داده ـ اما بهرحال همهٔ ما جایی در زندگی چیزی از دست می‌دهیم. آنچه درکش برای دوبوار مشکل بود، این است که ظاهراً احساس نمی‌کرد چیزی از دست داده است. البته من عقیده ندارم که مادر شدن هدف و نتیجهٔ غایی زندگی یک زن است. مادر شدن تنها راه برای تغییر و تحول نیست، اما نمی‌تواند برای

اکثریت عظیمی از زنان تنها راه باشد و آنچه من سعی دارم به آنها بگویم این است که چیزی را بیازمایند که طبیعت امکان تجربه‌اش را به آنان ارزانی داشته است.»

رمان سامورایی در جایی که تصویر اولگا را به‌عنوان مادر عرضه می‌کند، بیشترین تضاد و فاصله را با ماندارنها پیدا می‌کند. در واقع رمان کریستوا پاسخی طعنه‌آمیز به ماندارنها و نوعی ادامهٔ اغماض‌گرانه و در عین‌حال مستقل رمان دوبوار است. مسیر زندگی شخصی کریستوا نشان می‌دهد که گزارش او مشابه و حتی متقارن و در جهت مختلف گفته‌های دوبوار است. دوبوار تمام انرژی خود را برای بیرون کشیدن خود از جامعهٔ بورژوازی فرانسه، ازدواج سنتی و مهمانیهای چای عصرانه که خود را محکوم به آنها می‌دید، صرف نمود.



رمان، هنری مخاطره آمیز

از طرف دیگر کریستوا زن بلغاری جوانی که به‌عنوان یك تبعیدی به فرانسه آمد، تلاشی طولانی برای فرانسوی شدن و تلفیق غریبه بودن و جذب جامعه شدن را آغاز کرد. او می‌خواست ریشه‌های احساسی و روشنفکری عمیقی در فرانسه و در خانواده‌ای بدواند که نماد فرانسه بود. او چنان در این تلاش موفق بوده است که آمریکاییها که مرتباً وی را برای سخنرانی و تدریس به ایالات متحده دعوت می‌کنند، او را نمونهٔ شاخص زن روشنفکر فرانسوی به‌شمار می‌آورند. اگر او تصمیم بگیرد نوشتن تاریخچهٔ نسل خود را ادامه دهد به شکلی غیرقابل برگشت تبدیل به یك خاطره‌نویس فرانسوی کامل خواهد شد.

لوموند ۱۳ مه ۱۹۹۰

به یاد آر

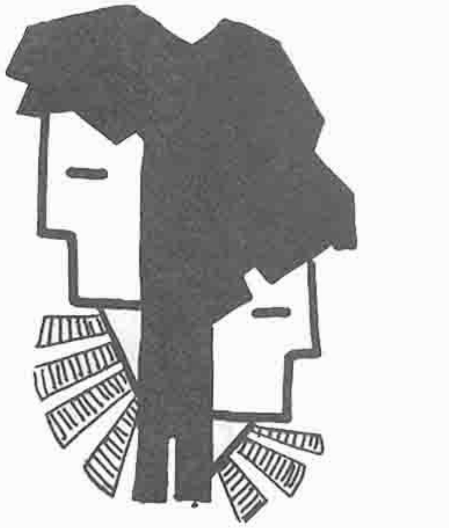
خوان رولفو

فرشته مولوی

خوان رولفو نویسندهٔ نام‌آور امریکای لاتین، در سال ۱۹۱۸ در مکزیک زاده شد. نخستین داستانهای کوتاهش را در سال ۱۹۴۰ در مجلات چاپ کرد و آنگاه در مکزیکوسیتی دو کتاب از او منتشر شد. رمان معروف «پدرو پارامو» و مجموعهٔ داستان «دشت مشوش» به زبان فارسی انتشار یافته است.

به یاد بیاور اوربانو گومث(۱) را، پسر دون اوربانو، نوهٔ دیماس(۲)، همان که آوازهای شبانی را رهبری می‌کرد و وقتی آنفلونزا شیوع پیدا کرد، درحالی‌که می‌خواند «فرشته ملعون غرغر می‌کند»، مرد. خیلی وقت پیش بود، شاید پانزده سالی بشود. اما تو باید او را به یاد بیاوری. به یاد بیاور که او را «پدربزرگ» صدا می‌کردیم، چون پسر دیگرش، فید نثیو(۳) گومث، دو دختر خیلی شوخ و شنگ داشت، یکی سبزه و کوتاه که لقب ناپسند «از خود راضی» گرفته بود، و دیگری که راستی بلند بالا بود و چشمهای آبی داشت - و حتی می‌گفتند که دخترش نیست - و اگر، باز هم شرح و تفصیل بیشتری می‌خواهی، باید بگویم که گرفتار سکسکه بود:





به یاد بیاور در مراسم عشاء ربانی و درست در لحظهٔ ترفیع، به سکسکه افتاد و چه آشوبی بپا کرد - انگار که در یك آن هم می‌خندید و هم گریه می‌کرد. تا اینکه او را بیرون بردند و کمی آب قند به او دادند تا آرام شد. آخرش با لوئیو چیکو(٤)، صاحب میخانه‌ای که قبلاً مال لیبرادو(٥) بود، بالای رودخانه جایی که آسیای تخم کتان تئودولوس هست(٦)، ازدواج کرد.

به یاد بیاور که مادرش را « بادنجان صدا می‌کردند چون همیشه تو دردسر می‌افتاد و آخر کار یك بچه پس می‌انداخت. می‌گویند که پول و پله‌ای داشت، اما همه‌اش را صرف کفن و دفن می‌کرد، چون همهٔ بچه‌هایش کمی بعد از آنکه دنیا می‌آمدند می‌مردند و او هم همیشه جماعتی را راه می‌انداخت تا برای آنها آواز بخوانند و با موسیقی روانه گورستانشان کنند، و یك دسته کر از پسرها هم « حمد و ثنا» و « شکوه و جلال» و آن آوازی را که می‌گوید: « اکنون، خداوندگارا، فرشته کوچك دیگری برایت می‌فرستم» می‌خواندند. اینطور بود که فقیر شد - هر کفن و دفنی کلی برایش خرج برمی‌داشت چون در شب‌زنده‌داریها به مهمانها مشروب می‌داد. فقط دو تا از بچه‌ها زنده ماندند، اوربانو و ناتالیا، که فقیر بدنیا آمدند، و مادرشان بزرگ شدنشان را ندید چون آخرش، وقتی که دیگر سنش بالا رفته و به پنجاه سالگی نزدیك شده بود، سر زا رفت.

باید او را بشناسی، چون دعوایی بود، همیشه با زنهای فروشنده بازار جروبحث می‌کرد: وقتی می‌خواستند گوجه‌فرنگی را گران بفروشند، قشقرقی راه می‌انداخت و می‌گفت که دارند می‌چاپندش. بعدها وقتی دست تنگ شد، می‌دیدیش که دور و بر زباله‌ها می‌پلکد، خرده پیاز و لوبیا پخته و گاه گداری هم تکه نیشکری « برای شیرین کردن دهان بچه‌هایش» جمع می‌کند. دو تا بچه داشت، انگار که گفتم، که تنها بچه‌هایی بودند که جان بدر بردند. بعد، دیگر کسی چیز بیشتری از او نمی‌داند.

آن اوربانو گومث همسن و سال ما بود - شاید چندماهی بزرگتر - تو بازی شیر یا خط و جر زدن استاد بود. به یاد بیاور که به ما گل میخك می‌فروخت و ما هم می‌خریدیم، درحالی‌که رفتن به کوه و چیدن گل مثل آب خوردن آسان بود. انبه‌هایی را که از درخت انبه حیاط مدرسه می‌کند و کش می‌رفت، به ما می‌فروخت و همینطور پرتقال با فلفل قرمز از دم مدرسه می‌خرید به دو سنت و بعد به پنج سنت به ما می‌فروخت. هر خرت و پرتی را که در جیبش پیدا می‌شد، از تیله‌های عقیق گرفته تا فرفره و دوک و حتی سوسکهای سبز، از آنهایی که آدم نخ به پایشان می‌بندد تا خیلی دور نپرند، را به بخت‌آزمایی می‌فروخت. به یاد بیاور که از همه ما زرنگتر بود.

برادر آن زن ناچیتو ریورو(٧) بود، همان ناچیتو که کمی بعد از عروسی خل شد، و زنش، اینس(٨) برای آنکه نانش را در بیاورد مجبور شد توی بزرگراه دکه آبمیوه‌فروشی باز کند، درحالی‌که ناچیتو تمام روز با ماندولینی که در سلمانی دون رفوخیو(٩) به او قرض داده بودند، آهنگهای هچل هف می‌زد.

ما با اوربانو به دیدن خواهرش می‌رفتیم و آبمیوه نسیه می‌خوردیم و هیچوقت پولش را نمی‌دادیم. چون هیچوقت پولی نداشتیم. بعدها دیگر دوستی برایش باقی نماند، چون همهٔ ما تا می‌دیدیمش جیم می‌شدیم مبادا بخواهد پول آبمیوه‌ها را از ما بگیرد.

* شاید از همان وقت بد شد، یا شاید هم درست از وقتی که دنیا آمد، اینطور بود.

پیش از سال پنجم از مدرسه اخراجش کردند، چون وقتی داشت با دختر عمویش، « از خود راضی» توی چاه خشك پشت مستراح زن و شوهر بازی می‌کرد، غافلگیر شد. گوشش را گرفتند و کشان کشان تا در اصلی بردندش. درحالی‌که همه از خنده رودهبر شده بودند، او را از میان ردیف پسرها و دخترها گذراندند تا خجالت بکشد. اما او با سر بالا گرفته از میان ما گذشت، و مشتش را برای همهٔ ما تکان داد، انگار می‌گفت: « حساب همه‌تان را می‌گذارم کف دستتان.»

و بعد نوبت دختره شد. با صورتی جمع شده و پوستی چین‌خورده بیرون آمد و چشم از آجر کف حیاط برنمی‌داشت تا اینکه دم در بغضش ترکید، چنان با سروصدا گریه می‌کرد که صدای گریه‌اش را تمام بعدازظهر می‌توانستی بشنوی، انگار که زوزهٔ شغال بود.

فقط اگر واقعاً کم‌حافظه باشی، یادت نخواهد آمد.

می‌گویند که عمویش فید نثیو، همان که آسیا داشت، چنان گرفتش به باد کتك که بفهمی نفهمی علیل شد، و چنان خل شد که از آبادی فرار کرد.

چیزی که مسلم است، اینست که دیگر او را دور و بر اینجا ندیدیم تا وقتی که با لباس پلیس برگشت. همیشه سر چهارراه اصلی، روی نیمکتی می‌نشست و تفنگش را میان دو پایش می‌گرفت و با نفرت به همهٔ ما خیره می‌شد. با کسی حرف نمی‌زد. به کسی سلام نمی‌کرد. و اگر کسی نگاهش می‌کرد، وانمود می‌کرد که او را نمی‌شناسد.

همانروزها بود که شوهر خواهرش، همان نوازندهٔ ماندولین را کشت. ناچیتو تصمیم گرفت برود و شب، کمی بعد از ساعت هشت، وقتی که هنوز برای ارواحی که در برزخند، ناقوس می‌زدند، برای او ساز بزند و آواز بخواند. بعد صدای جیغ و داد آمد و مردمی که در کلیسا دعا می‌خواندند بیرون دویدند و آنها را آنجا دیدند: ناچیتو به پشت بر زمین افتاده بود و با ماندولین از خودش دفاع می‌کرد و اوربانو با ته قنداق موزرش پشت‌سر هم او را می‌زد، و صدای داد و فریاد مردم را نمی‌شنید، مثل سگ هار شده بود. تا اینکه کسی که حتی اهل اینجا نبود از میان جمعیت بیرون آمد و پیش رفت و تفنگ را از دستش گرفت و با آن ضربه‌ای به پشتش زد و روی نیمکت باغ انداختش. اوربانو روی نیمکت دراز افتاد

گذاشتند که شب را همانجا بگذراند. سپیده که زد براه افتاد. می‌گویند که اول به کلیسای بخش رفت و حتی از کشیش طلب آمرزش کرد، اما کشیش خواهش او را برآورده نکرد.

در جاده دستگیرش کردند. می‌لنگید و وقتی نشسته بود تا استراحتی کند، به او رسیدند و گرفتندش. مقاومتی نکرد. می‌گویند که خودش طناب را دور گردنش انداخت و حتی درختی را که می‌خواستند به آن دارش بزنند، خودش انتخاب کرد.

باید او را به یاد بیاوری، چون در مدرسه همکلاس بودیم، و تو درست همانطور که من می‌شناختمش، او را می‌شناختی

---

1. Urbano Gomez 2. Dimas 3. Fidencio
4. Lucio Chico 5. Librado 6. Teodulos
7. Nachito Rivero 8. Ines 9. Don Refugio



امیرحسن چهل‌تن

دیوار سمج شیشه‌ای

فخری می‌دانست· می‌دانست که الان سایه‌ها پشت دیوار روبرو هستند و یکی آمده است، «هلو» را تکانده و تمام شکوفه‌هایش ریخته روی زمین· حتی روی سر آن عروسك سنگی که آنطور محکم نشسته است روی زمین و دارد می‌خندد· به چه می‌خندد!؟ به یکجای دور انگار و آن پیرمرد نبزده چقدر آرام است و چقدر مغرور که دوست دارد بنشیند روبروی آن عروسك سنگی و صدا بزند: «کارولین!»

می‌دانست که عکسشان افتاده است روی آب سبز استخر· می‌دانست که دیگر تمام گلدانهای خانه خالیست، باید می‌رفت· می‌رفت و از باغچه همسایه بنفشه می‌چید· باشد، بگذار توی باغچه همسایه تا چشم کار می‌کند، لاله باشد· اما فخری عاقبت نسترن خواهد چید، تمام گلدانهای خانه از یاس پر خواهد شد و همهٔ خانه از عطر اقاقی·

چه کسی می‌داند! شاید خودش باشد که همیشه وقتی باد می‌آمده است، صدایش زده است و فخری هر چقدر که گوش خوابانیده، از پشت آن پنجرهٔ مثلثی‌شکل که شیشه‌هایش آبی‌رنگند و قهوه‌ای، نتوانسته است صدا را بشناسد· توی جمعیت و توی شلوغی حرم هم حتی توی محراب کاشیکاری مسجد که فقط زمزمه‌های کارولین بوده است· هنوز نمی‌داند صاحب آن دست که تابحال هزار دفعه هم بیشتر شانهٔ چپش را فشار داده، کیست· یکهو تن فخری داغ شده است و حس کرده توی دلش دری باز شده بسوی یك حجم لخت شیشه‌ای، لزج و آبی· باید بیاید، حتماً هم بیاید، پاورچین، پاورچین، همانطور که لباس‌خواب تنش است و کارولین هم - مثلاً - دارد روی ایوان سرپوشیدهٔ بالا ورزش می‌کند، از لب دیوار سر بکشد خانه همسایه، ببیند آیا کسی از پشت پنجره توری به حبابهایی که باران روی آب سبز حوض می‌سازد، خیره مانده است!؟ و اصلاً باران باید چقدر کند ببارد تا فخری بتواند حساب حبابهایی را که روی سطح حوض وامی‌روند، داشته باشد!؟ می‌تواند بنشیند، کنار یك باغچهٔ کوچك و آن عکس رنگی کهنه را بگذارد کنار عکسهای قدیمی خانوادگی خب چراغهای بلور پایه‌دار هم باشد· یه کسی طوری نمی‌شود که· حتی اگر شمسی زمان رو کنند به خانوم جان که: «خیه اشرف‌سادات! این چراغها هنوز دلتو نزده؟» آفتابه، لگن مسی کارولین خانوم هم باشد گوشه اتاق و حتی خودش هم که مثل عکس می‌ماند، سرد و یخ کرده·

«آخر داداش چیه این دختره رو خواسته! مث شیربرنج می‌مونه·»

و فکر کند که به عصری دور سفر کرده است·

فخری چکار کند! صد دفعه هم بیشتر، اسمش را برای کارولین هیجی کرده است، نمی‌فهمد· دست خودش هم نیست· کارولین یکریز راه می‌رود و می‌گوید: «فاکری!» فخری جیغ زده است، «آیدا در آینه» را که دستش بوده پرت کرده روی تخت، پریده طرف کارولین، شانه‌های خشکش را گرفته توی دست، تکان داده و گفته· «کرمخر، فخری! نه فاکری! می‌فهمی الاغ!» دست خودش که نبوده· اگر دختری مجبور باشد روزی صدمرتبه از هزار تا پله بیاید پایین و ببیند که یکی از همین سردابه‌های قدیمی پیرزنی با رشته گیس بافته‌اش پسرش را به‌دار زده، هیچوقت توی چله تابستان، نصفه‌شب، گریه نمی‌کند و نمی‌گوید: «مامان سردم است! بخدا سردم است·»

ستاره‌ها می‌آیند پایین، مثل فوج سربازخانه و یك ستاره به رنگ زبرجد - منتهی براق - تا نزدیکی بام می‌آید·

«آه این ستارهٔ اقبال منه·»

ستاره یکهو خاموش می‌شود· و فخری خون گریه می‌کند·

کارولین گریه نمی‌کند، هیچوقت گریه نمی‌کند و چه حوصله‌ای دارد که شبها می‌نشیند روبروی آینه، توی اتاق پدر و یکساعت تمام موهایش را برس می‌کشد، پیرمرد همهٔ این مدت به پوست مات پشت گردن کارولین نگاه می‌کند و به یاد عروسك سنگی پارک می‌افتد و احساسی تند و آشنا یکهو وجودش را پر می‌کند. فخری از پشت پنجره نگاه وحشتبار پدر را دیده است وقتی که آمده بگوید: « کارولین مرده اون گرام لعنتی رو خاموش کن. » پس بگذار کارولین چشمش به هر که می‌افتد، فقط بگوید: « آه··· فاکری عصبانی - آه» یعنی حتی اگر هوشنگ بگوید ، از پشت آن دیوار سمج شیشه‌ای و فخری هم نفهمد و فقط از چشمهای هوشنگ بخواند که: « فخری! خواهش می‌کنم ، بخاطر برادرت کارولین را···»

فخری مطمئن است توی چشمهای کارولین هیچوقت یك قطره اشك هم - حتی - قل نزده است و هر بار که رفته ملاقات هوشنگ فقط لبهایش لرزیده است و از پشت آن دیوار سمج شیشه‌ای فریاد زده است:

" I'm too tired " کسی نمی‌داند هوشنگ کارولین را از کجا پیدا کرده است. از همان دختر کلفتهای فرنگی بوده که عادت دارند عاشق پسرهای ایرانی بشوند! ؟

« فخری جان! ننه فخری جان، بخاطر من کلیدو بده. دختره دق می‌کنه. »

و کارولین با چشمهای نمناکش مثل یك گربه ترسیده و عجول به شیشه پنجه می‌کشد و با چشمهایش به خانوم جان التماس می‌کند.

کارولین می‌آید، یکبار دیگر. مثل همیشه می‌گوید این آخرین بار است. چهار زانو می‌نشیند روبروی فخری و فخری با حافظ برایش فال می‌گیرد. کارولین سعی می‌کند بفهمد. بفمد که هوشنگ دیگر به همین زودیها می‌آید و اینکه چرا عکس پدربزرگ که روبروی بزرگترین مبل اتاق پذیرایی به دیوار آویزان است، آنهمه شبیه هوشنگ است ، با تفنگ و قطار فشنگ.

دست خودش نیست، حرم را دوست دارد و هزار دفعه هم بیشتر به مادر گفته است: « آه··· من چادر کاست. » و مادر گفته: « دیگه همینمون مونده بود که تو چادر سرت کنی! مانتو و روسری چه عیبی داره مگه! » کارولین سعی کرده است بفهمد. بفهمد هوشنگ چرا رفته است زندان. و هر بار، هر کس داشته برایش توضیح می‌داده، ماتش برده بود به یکجای دور و فقط لبهایش لرزیده است.

« پدر سوختهٔ خنگ من بهت صد تومنی داده بودم. »

فخری باید داد بزند. کارولین هنوز اسکناسها را نمی‌شناسد. چکار کند! فقط می‌تواند شانه‌های استخوانیش را تکان بدهد. بیاید پایین. برود توی اتاقش، در را از تو قفل کند دمرو بخوابد روی تختش و حس کند چشمهای فخری از لای حصیر پنجرهٔ اتاق مواظب اوست. اما نمی‌داند فخری آمده است ببیند آیا او گریه هم می‌کند! کارولین حتی یکبار گفته است: « آه··· کیلی کیلی بد! مث نزد··· آه» فخری بروی خودش نیاورده، فقط گفته است: « خبه! ··· اکبیری! » و کارولین خندیده و رفته است بالا باز نوارش را گوش کند که صدای هوشنگ هم هست و پیرزنی که خندیده، حتی صدای قطاری که از دوردست سوت می‌کشیده و صدای خفه‌ای خیال می‌کند از آن گربه‌ایست که از سر بام پریده آن سر.

« آهای خنگ خدا! دکمه‌هاتو بدجور بستی! »

کارولین ساده است و عاشق گلدوزی. به فخری گفته دخترهای ایرانی خیلی تنبل‌اند و فخری همینطور که آدامس می‌جویده، گفته: « نخیر من یکی که هیچم تنبل نیسم. منتهی تا وقتی تو هسی چرا من کار کنم کلفت فرنگی. » کارولین فقط خندیده و گفته: « آه··· کیلی بد! آه»

توی بازار شاه عبدالعظیم چقدر التماس کرده برایش نوار اذان بخرند و مادر گفته است: « استغفراله» کارولین به فخری گفته: « کیلی کوب. » و این فقط فخری است که فکر می‌کند کاسه‌ای زیر نیمکاسه است که کارولین هوس مسلمان شدن کرده است.

فخری چه‌کار دارد بداند چرا پیرمردی که هر شب به پوست مات پشت گردن کارولین نگاه می‌کند، هیچوقت سایه نداشته است. این آفتاب لعنتی سمج که تمام گلهای آفتابگردانش را روی ایوان - سوزانده است، چرا برای این پیرمرد سایه نمی‌سازد، و هوشنگ سایه مردی است که با قطار فشنگ و تفنگ حمایل مثل یك اخطار ابدی در اتاق پذیرایی ایستاده است - چه آفتاب مسخره‌ای بر این شهر می‌تابد.

« کارولین مرده! سنجاق سرمو تو برداشتی. »

و برف آمده و نشسته است روی شاخه‌های درختها و کلاغهای خسته بال کشیده‌اند تا زیر شیروانی اتاق پدر.

فخری فکر می‌کند عمه جان فقط و فقط بخاطر کارولین بوده که از یکدانه برادرش پاکشیده است فخری خودش خانهٔ اسعدخان از دهان عمه جان شنیده که داشته برای عروس شازده می‌گفته: « اصلاً مادر خونه‌شون نمازم نداره. داداشمو بگو که با یه سگ می‌شیند سر یه سفره» ملیحه دختر خل‌وضع عمه جان که سیب گاز می‌زده و آب از لب‌ولوچه‌اش آویزان بوده کرکر می‌خندد که: « تو کله هوشنگ چی خورده بود که این تحفه رو سوغات آورد! »

وقتی عشق را بشود شست و روی بند رخت آفتاب داد - پشت بلوز سفید کارولین نوشته شده است Love - وقتی دختری دوست داشته باشد موهایش را به‌دست باد پنکه بسپارد، دیگر چه کسی به شوق رؤیت جای پنج انگشت مقدس، دیگ سمنو را در اتاق دربسته خواهد گذاشت. البته عجب نیست وقتی کارولین نمی‌داند چرا صدای نعل اسب کالسکه‌ای که در یزد سوار شده به گوشش شیرین‌ترین آوازیست که در تمام عمرش شنیده:

« خاک بسرم. مقنعه‌مو نجس کرد. »

اگرچه فخری هرگز به کسی نگفت، اما آن لحظه به‌نظرش رسید صورتی را که مقنعهٔ مادر قاب گرفته مثل صورت فرشته‌هاست. مادر حالا دیگر جانمازش را می‌گذارد توی گنجه و درش را هم قفل می‌کند.

اولها مادر خیال می‌کرد اگر کلمات را آرام و شمرده آنهم با صدای بلند بگوید، کارولین خواهد فهمید و هر چقدر که پدر، هوشنگ و حتی خود فخری به مادر می‌گفتند، کارولین زبان ما را نمی‌فهمد، بخرجش نمی‌رفت.

« آخر عمری افتادم گیر یه زبون نفهم. »

مادر فقط جلو هوشنگ ساکت بود سر میز ناهار و شام. کارولین حرف می‌زده و هوشنگ هم البته دیلماجش بوده.

در همان اولین روزها می‌بردش یزد و می‌گوید، می‌گوید. ده دفعه هم بیشتر می‌گوید که این شهر را توی خواب دیده است. کوچه‌های طاقدار، زنها و دخترهایی که فقط یك جفت چشم بوده‌اند. یك جفت چشم زندهٔ سیاه مثل تکه‌های کوچکی از شب. کارولین روی هر چه که دم دستش بود، انگشت می‌کشید انگار که ببیند رویش خاک نشسته است یا نه! و هر بار فقط سر تکان می‌داد و یا می‌خندید. چقدر از آدمهای قباپوش خوشش می‌آمد و حتی یکبار می‌خواست با یکیشان عکس بگیرد. هوشنگ نگذاشت. کارولین معلوم است که گفته: « آه! ··· کیلی بد! ··· آه»

هوشنگ تازه رفته بود که فخری چند بار توی خانه زمزمه کرد. اما سکوت مادر بخصوص نگاه پدر به او فهماند پیشنهاد جالبی نیست. اما وقتی معلوم شد پانزده سال برای هوشنگ بریده‌اند موقعیت بسیار خوبی بود که فخری بگوید: دوباره بگوید، کارولین برود توی یکی از همین آموزشگاههای زبان···

« خبه! نمی‌خواد اینقد خودتو چس کنی! »

کارولین می‌خوابد روی قالیچه‌های اتاق بالا. غلت می‌زند. از اینسو تا آنسو. به قالی‌ها چنگ می‌زند انگار می‌خواهد گل و بتهٔ قالیها را بغل بگیرد. قالی‌ها را نگاه می‌کند و با چشمهایش می‌خندد.

خود خود کارولین از پشت دیوار سمج شیشه‌ای فریاد زده و به هوشنگ گفته است که توی خانه دارد دق می‌کند. و حالا فاطمه خانوم هفته‌ای یکی دو روز می‌آید خانه‌شان که کارولین را ببرد خیابان گردش. پدر که صبح زود می‌رود اداره و عصر که برمی‌گردد، آنقدر خسته است که نگو. دیگر کسی نیست. مادر پادرد دارد و فخری··· نه. او اصلاً چشم دیدن کارولین را ندارد، چه رسد به اینکه خانوم را ببرد گردش. فاطمه خانوم گفته است: « خانوم یه کارایی در انظار مردم می‌کنه که خیس عرق میشم از خجالت. دیروز تو

خیابون فردوسی با یه بچه گدا میخواس عکس بندازه.»

«عیب نداره مادر! نه اینکه خودشون اونجاها گدا ندارن، اینه که گداهای مارو خیلی دوس دارن.»

کارولین به فخری گفته بود موهای پسر فقیر رنگ دریا بود. فخری پس کون تلو داده و گفته بود: «واه... سر عمر خطاب!»

کارولین آمد، تنها. ایستاد زیر آفتاب سنگین حیاط. با دستهایش آشیانه ساخت. دستهایش سرخ و ظریف، مثل یك کاسهٔ کوچك مسین. سایهٔ انگشتهای خمیده خوابید کف دستش. خورشید فرونشست. خورشید در آشیانهٔ کوچکش فرونشست. و دیوارهای شیشه‌ای، سمج و استوار دورتادور شهر دورتادور زندگی. و صدا الماس نبود که دیوار شیشه‌ای را ببرد. حتی اگر صدا بگوید: " I'm too tired " و یکبار هم نگوید. بلکه هزار بار. و خون فقط خط می‌اندازد به این دیوار سنگین. و کارولین البته که نمی‌دانست. ضخامت این دیوار تا بینهایت است و هیچ دیواری را فرو نریخته‌اند مگر اینکه دیوار محکم‌تری را پیش از آن بنا گذاشته باشند و صداها و حنجره‌ها که در پی این دیوارهای فرو ریخته مدفونند، آنقدر زیادند که نمی‌تواند بشماردشان. یعنی بلد است بشمارد. اول از کراواتهای پدر شروع کرد. یازده تا بودند و همه‌شان به یك چوبرختی آویزان. نه نه اول ماهیهای حوض را شمرد که شش تا بودند و بعد آنروز که خواست النگوهای دست فاطمه خانوم را بشمارد فاطمه خانوم دستش را پس کشید: پنا بر خدا!

«خدا پدرتو بیامرزه من خودم رنگشم تا حالا ندیده‌ام.»

کارولین باید برای دوستهایش بنویسد، خاویار گیر نمی‌آید اما هرگز نخواهد نوشت از پسر جوان بلیط فروش سر خیابان خوشش می‌آید و از مردی که همیشه او را بجای عروسك سنگی پارک می‌گیرد.

ساعت پنج بعدازظهر است و نبض حوض زیر فشار همهمهٔ ماهیها تند می‌زند. ماهیها مثل لکه‌های کشیدهٔ قرمز در متن دیوارهای سمج شیشه‌ای.

«قربون اینجا. قربون حیاطای قدیم. حوضیه، باغچه تپه. گل و گلدونیه. من یکی که نوک اون منار دلم می‌گیره، مادر طبقهٔ هشتم! تا چشم کار می‌کنه سنگ و آهن و سیمان.»

شازده تکیه داده است به مخده. نوک نی‌قلیان گوشهٔ لبش است. کارولین می‌شنود. اما نمی‌گوید. نمی‌گوید که این ماهیها از تبار ماهیهای قدیمی نیستند. راه گریزشان از حوض به پاشویه و آب‌انبار و جوی بسته است. اصلاً این ماهیها از پاشویه به حوض گریخته‌اند. نمی‌گوید. چون نفهمیده، نفهمیده که شازده به مادر چه گفته است. فقط می‌تواند برود، گردن بکشد و از پشت شیشهٔ پنجرهٔ اتاق فخری، داخل را نگاه کند. آن گوشه را کنار کتابخانهٔ کوچك فخری را که گاندی مضطرب خوابیده است در متن یك قاب سپید، که طیف خورشید یك موج هزار رنگ ساخته است. و حالا سرگرمی دختری که زیر باران حمام می‌گرفت و بادبادکهای پسر همسایه را می‌دزدید: ریختن مرگ موش توی فنجان چای همسایه است از پشت یك میز بلند سفید که از آنطرف دیوارهای شیشه‌ای سر در می‌آورد. و نشستن لبهٔ یك پنجره است و آویزان کردن پاهایش و شمردن ریزش دیوارها از دور و از نزدیك وقتی که چراغها همه خاموش‌اند و انگشت بچه‌های نترس کوچه همه نقطهٔ روشنی را در آسمان نشان می‌دهند و می‌گویند: «اوناهاش من می‌بینمش. الان می‌زنه!»

«چائیتون سرد شد.»

شازده حبه قند را می‌گذارد گوشهٔ لپش و می‌گوید: «صدام گفته دوباره بمبارونو شروع می‌کنه!»

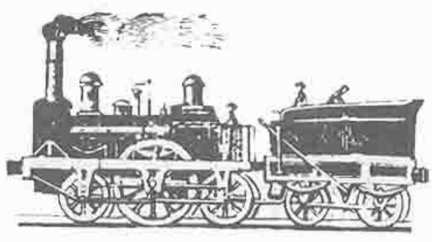
«مادر عاقبت میفتی پائینا!»

فخری پقی می‌زند زیر خنده.

شازده می‌گوید:«الله اکبر، آدم چه رنگا می‌بینه!»

«کراوات قهوه‌ای منو ندیدین!»

کارولین روی تختش دراز کشیده و گوش خوابانده. و حتی دارد پیش خودش فکر می‌کند پدر کدام یکی را می‌گوید. سه، چهارتا کراوات قهوه‌ای دارد که یکیش خالهای ریزی دارد و آن یکی همراه با یك طرح گیج کنندهٔ آبی‌رنگ و دیگری... دیگر یادش نمی‌آید. الان همهٔ سرش از صدای ضربه‌های مداوم ناقوس کلیسا پر است و کارولین به ریگهای شفاف ساحل رودخانه‌ای فکر می‌کند که یکروز با دست خودش آرزویی را با آنها مدفون کرده بود. و جوانی که می‌خندد، راه می‌رود، سیگار می‌کشد، می‌نشیند پشت یك میز دراز سفید، چای را نمی‌خورد. دست دراز می‌کند و از روی میز یك سیب برمی‌دارد... که عادت دارد گیس بافته فخری را بکشد و هوشنگ از میان حبابهای روی حوض بیرون می‌آید. پشت دیوارهای سمج شیشه‌ای می‌ایستد و یکهو کله قرمز کشیده‌ای می‌شود بر متن دیوار



مهنوش شاه‌نظری

سرزمین خاکستر

سرزمین سبز
غبار خاکستر بر پهنه‌ی سبزت:
در جاده‌ی خیال
مشتی تمشک، زیتون، انار
درختان زیتون معلق
گریان

پیشتر
کرانه‌ی رود سپید
فغان، کبودی

کجایند کودکان
تا فریاد کنند تمشک
تا فریاد کند انجیر
تا فریاد کند اتاق، اتاق؟

خانه رفته‌ست
عشق رفته‌ست
فرزند رفته‌ست
آیا دوباره کودکانمان را خواهیم دید؟

دیگر نه صدای سبزی تازه می‌آید
نه صدای خروس مغرور

بوی نای سنگفرشهای قدیمی
درکابوس شهر گم شده است

دخترکی پیش می‌آید
کاسه‌ی سفالی آبی‌رنگش را
به دستان ترسان ما تعارف می‌کند
به تل خاکی فریاد می‌کشد:

ماره، ماره، مهمان بعو
ماره، ماره، اماره، مهمان بعو
اماره، مهمان بعو...

سرزمین خاکستر
خیال سبز بر پهنه‌ی خاکسترت

گاو سبز

چه گاو سبز قشنگی
از جنس شاخ و برگ درختان
شکفته است.
بر شاخک حنایی و زلفان کوتهش
پروانه‌های صورتی
آینه بسته‌اند
و گاو تا می‌آید
پروانه را ببیند
ناگه تمام ترکیبش، در لابلای شاخه بهم می‌خورد...

اکنون چقدر باید که باد و آفتاب بپیچند
تا بالدار سبز و طلایی‌رنگی را
از شاخه‌ها بسازند
که آشکارا
آن اولی نخواهد شد:
گاوی که بعد آفرینش کوتاهش
ـ لختی نفس کشیدن در شکلهای گوناگون ـ
اکنون
در مرغزارهای عدن می‌چرد
و چون به سر ستون‌های کاخ هخامنش نگاه می‌کند
آن را
تصویر خود در آینه پندارد.

آذین ببند، ای باد
این ترکه‌های مرتعش سیب را.

تیرماه ۶۹

لاله‌زار، هفت صبح

به پرویز احمری

مستها و شبگذارها گذشته‌اند
عابران صبحکار
دیر و دور می‌رسند.

ریزه‌های شب به جاست در کنارهٔ پیاده‌رو
رفتگر که خواب مانده است
چنگ می‌زند به کیسه‌های آشغال،
چیزهای پربها، درون خواب، صید می‌کند:

ضبط صوت
با ترانه‌های ناشناس
حلقه طلا و لنگه گوشوارهٔ عروس
بازماندهٔ زفاف در ملافه‌ها
عکسهای دختران کافه‌ها...

یک ردیف جعبه آینه
مخزن امید و انتظار
(سکه‌های بی‌رواج، اسکناس کهنه
عکس لخت، جا کلید، پنجه بکس
طاس و مهره و ورق)
یک ردیف جعبه آینه
یک ردیف روح سوگوار
قفل بسته، آه می‌کشند
روی سنگفرش چارگوش لاله‌زار.

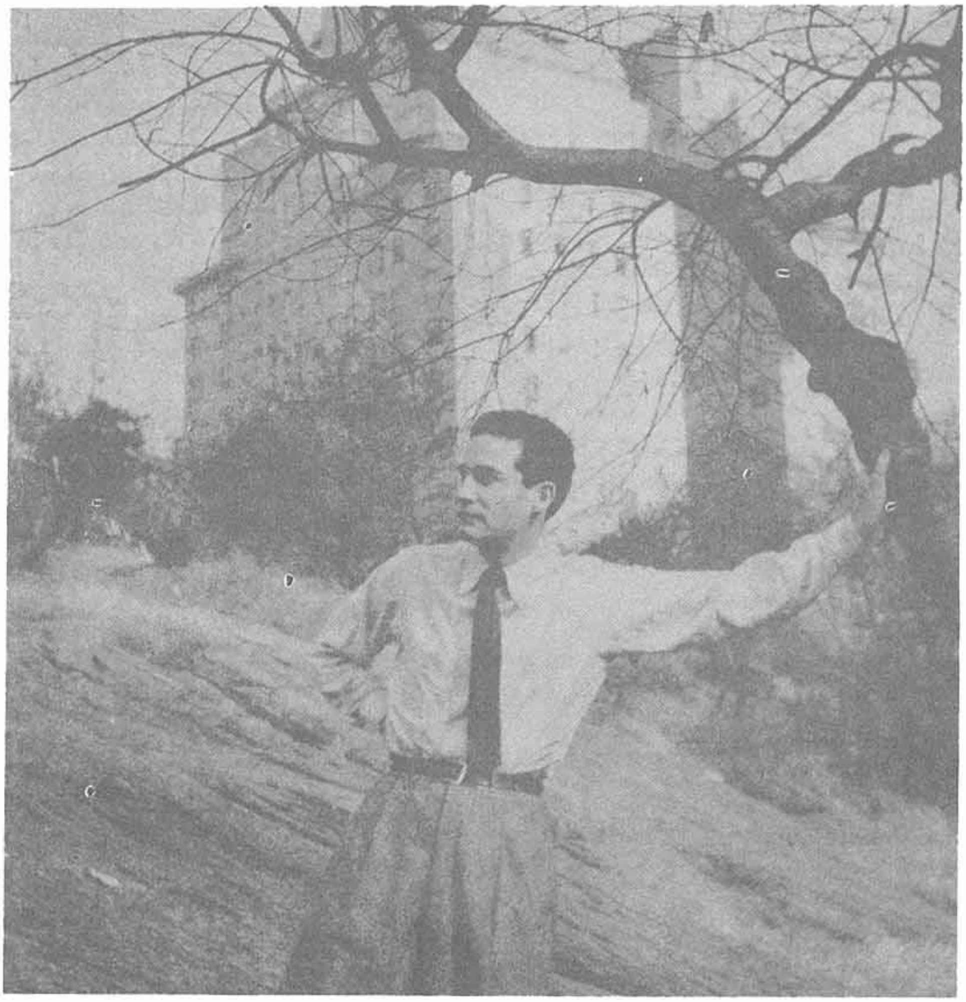
کاروان سطلهای آشغال
(آخر امید، مقصد بلیط باخته)
صورت حساب را نهفته‌اند.
یک ردیف پارکومتر
روی صفر خفته‌اند.

کارمند شب
(پادوی دوشنبه)
رفته است.
کارمند صبح
(سارق سه‌شنبه)
غایب است.
بوی الکل و خیارشور
از هوا پریده است
از مغازه‌های ارمنی، هنوز
در نسیم صبح، پر نمی‌زند...
کار شب به سر رسید
کار صبح کی شروع می‌شود؟
ای زمان بیزمان لاله‌زار!

□

آفتاب بر دمیده
شهر دود می‌کند
ولی
سایهٔ عمارت بلند
لاله‌زار را
مثل روزهای ابر، وانمود می‌کند.

مهر ۵۷



منصور کوشان

اکتاویوپاز، فراز چشمگیر نوبل

هنرمند، روشنفکر و به‌ویژه مترجم و ناشر ایرانی این افتخار را دارد که در مورد اکتاویوپاز، از اعضای آکادمی سوئد پیشی گرفته است. معمول چنین بوده و هست که بعد از اهدای جایزه ادبی نوبل به شاعر یا نویسنده‌ای، آثارشان مورد توجه مترجمان و... قرار می‌گیرد، اما خواننده و روشنفکر ایرانی امروز، این امکان را یافته است که هم‌زمان با شنیدن نام اکتاویوپاز از رادیوها و یا خواندن آن در روزنامه‌ها او را بشناسد. آثاری از او را خوانده و کم‌وبیش اطلاعاتی درباره‌اش دارد. از اکتاویوپاز که نخستین بار با شعر بلند و مشهور «سنگ آفتاب» به ترجمه‌ی احمد میرعلایی در بهار سال ۱۳۴۷ مطرح شد تا امروز مجموعه‌ی شعر «سنگ آفتاب» (انتشارات زمان) «کودکان آب و گل» (انتشارات کتاب آزاد) «دیالکتیك انزوا» و «ادبیات شالوده‌ها» (دو کتاب درباره‌ی ادبیات، انتشارات زمان) همراه با چند مقاله و یك گفتگوی بلند (هفت صدا، نازی عظیما، انتشارات آگاه) منتشر شده است و نشر گفتار مجموعه‌ی مقالات او را در دو بخش با عنوان «یك کره‌ی زمین و چند دنیا» به ترجمه‌ی غلامعلی سیار در دست انتشار دارد.

همین کارنامه‌ی اندک در یك کلام نشان می‌دهد که اکتاویوپاز از مرز قیدوبندهای سیاسی - آن‌چنان که خود می‌گوید - گذشته است و بیش از آن‌که تبلیغات - از هر نوع - بتواند او را تحت‌الشعاع قرار دهد - نام او و اعتبار آثارش بر تارک ادبیات نشسته است.

طیف گسترده‌ی نوادگان سرخپوستان

این نخستین بار نیست که اعضای آکادمی سوئد، ناگزیر به اعلام نام یک امریکای لاتینی می‌شوند. انقلابهای اجتماعی و فرهنگی کشورهای امریکای لاتینی، دگرگونی قابل توجهی که شاعران و نویسندگان آن خطه از کره‌ی ارض به‌وجود آوردند، تحولی که در نگاه، اندیشه و ساخت ذهنی نوادگان قبایل سرخپوستی پدید آمد، آن‌چنان طیف گسترده‌ای داشت که در این چند دهه‌ی اخیر، فرهنگ و ادبیات سراسر کره‌ی زمین، به‌ویژه کشورهای جهان سوم را تکان داد. بی‌گمان شانس شاعران و نویسندگان ایالات متحده و اروپا در آخرین دهه‌ی قرن بیستم، چندین

برابر کمتر از شانس شاعران و نویسندگان دیگر ملتها است. این یقین که همواره شعر و داستان و رمان و نمایشنامه، از هر نظر، بازتاب فعالیتهای ژرف و پیگیر امریکا لاتینیها، ژاپنیها و امثال آنها خواهد بود، روزبه‌روز بیشتر تحقق می‌یابد. خوانندگان و روشنفکران جهان، بعد از نیم قرن مطالعه‌ی آثاری که اندیشه‌های منفعل در برابر ایدئولوژی به آنها پایه و اساس می‌داد، امروز تشنه‌ی قهرمانهایی هستند که سرنوشتشان از هرگونه جبر بیرون از اثر، رهایی یافته‌اند. رفتار، گفتار و پندارشان ناشی از شرایط بیرون از اثر (شرایط اجتماعی ـ سیاسی نویسنده یا شاعر) نیست. از بالقوه به فعل می‌رسند. حرکت، ناشی از جنبش درون آنها است. پژوهشگران و خوانندگان دریافتند که پیش از آن‌که باید به دنبال سرنوشت شاعران و نویسندگان باشند و حرکتهای اجتماعی آنها را الگو قرار دهند، اعتبار و ارزش آثارشان را جستجو کنند و به دنبال عنوانهای جذاب و فراخوان نروند. دریافتند که اگر کافکا، بورخس و... برنده‌ی جایزه ادبی نوبل نشده‌اند، این بازی سیاستها است. دانستند که اعضای آکادمی سوئد هم مرزها را ـ به رغم تصور آنها ـ می‌شناسد و بر قدرت جناحها و سیاستها ـ دست کم ـ هرازگاهی صحه می‌گذارد. ناگزیر است که صحه بگذارد. می‌دانستند که تا چند دهه‌ی پیش، به‌ویژه تا نیمه‌ی قرن اول بیستم، سهم جایزه نوبل در ادبیات برای شاعران و نویسندگان ایالات متحده امریکا و بعد اروپا، بیش از هر کجای جهان است، اما انتظار نداشتند این تا دو دهه‌ی اخیر هم ادامه پیدا کند و اعضای آکادمی هیچ چشم‌انداز دیگری جز امریکا نداشته باشند. همیشه، شاعران و نویسندگان آمریکایی ـ به دلایلی چند که بحث آن در اینجا نیست ـ بیشترین امیدواران جایزه ادبی نوبل بودند. چنانچه اهدای آن به ویلیام گولدینگ آخرین سند اعتبار این ادعا است.

ملاحظات سیاسی

جوایز نوبل، سالها بود که جدا از بازدهیهای فرهنگی آثار شاعران و نویسندگان، بر محور سیاستی می‌چرخید که همه چیز، حتی اعضای آدکامی سوئد را زیر سلطه خود می‌گرفت. در همان سالی که گولدینگ جایزه ادبی نوبل را گرفت، نویسندگان دیگری دست‌کم در همین حرف «گ» مانند گونترگراس و گراهام گرین بودند که بیشتر از او سزاوار گرفتن آن بودند
در واقع می‌توان گفت که سالها بود ملاحظات سیاسی، نگذاشته بود رأی اعضای آکادمی سوئد آنچنان که انتظار می‌رفت و شایسته بود، عمل کند. زمانی که سوئینکا جایزه ادبی نوبل را گرفت، نه‌تنها ما، که بیشتر روشنفکران جهان غافلگیر شدند. سوئینکا؟ سوئینکا؟ کیست؟ چه کرده است؟ چه می‌کند؟ چنین فرودهای ناگهانی اعضای آکادمی سوئد، آنچنان بازتابهای ناخوشایندی داشت که حتی سردمداران سیاسی را - که سیاستشان گردونه‌ی رأی آکادمی سوئد را روی نام سوئینکا تنظیم کرده بود - به خود آورد. دیگر بازی آن قدر تکرار شده بود که جوایز نوبل، به‌ویژه در زمینه‌ی ادبیات به دنبال خودبرتری جناحهای سیاسی را، در جهان مطرح می‌کرد. بیش از آن‌که کنش اثر یا آثار بررسی شود، رفتار شاعر یا نویسنده مورد ارزیابی قرار می‌گرفت. بیش از آن‌که اثر و نویسنده آن مطرح باشد، سیاست اعضای آکادمی و چرخش آن بسوی قطبهای سیاسی ملاک بود.

فرازی چشمگیر

نگاه گذرایی به کاندیداهای جایزه نوبل ادبیات، در دهه‌ی گذشته و اهدای آن به نامهایی، نشان می‌دهد که آکادمی سوئد بعد از فرودهای پی‌درپی، به یک فراز چشمگیر دست یافته است. فرازی که اعتباری است برای آکادمی، اعضای آن، ادبیات نو و جامعه‌ی فرهنگی متعهد؛ به دور از جناح‌بندیها و چرخشهای سیاسی به‌سوی قطبهای قدرت. اهدای جایزه‌ی ادبی نوبل، به اکتاویوپاز، شاعر، نمایشنامه‌نویس، پژوهشگر، فیلسوف و مترجم مکزیکی هفتادوشش ساله، کاشف هزارتوهای جنمهای انسانی، شکست آشکار شاعران و نویسنگانی است که به هر دلیل در برابر ایدئولوژیها، به‌ویژه ایدئولوژی جناحهای قدرت، حالت انفعالی داشتند و دارند. شکست روشنفکرانی است که برای دست یازیدن به شهرت و قدرت، حاصل روحشان، خمیره‌ی جانشان را در چهارچوب این یا آن جنم غیرانسانی برتافته از اندیشه‌های سیاستمداران قرار می‌دهند. پاز هر آن چیزی که انسان را از وحدت وجدان انسانها بازمی‌دارد، بری می‌کند. هر آن چیزی که می‌خواهد روح و تن آدمی را زیر سلطه خود بگیرد، پایانش را ناخوشایند می‌بیند.

«دوگانگی ذاتی هر جامعه که هر جامعه‌ای می‌کوشد با تبدیل خود به یك اجتماع آن را از میان بردارد، امروزه از بسیاری راهها خود را نشان می دهد: خیر و شر، مجاز و نامجاز، آرمان و واقعیت، منطق و بی‌منطقی، زیبایی و زشتی، رؤیاها و بیداریها، فقر و ثروت، بورژوازی و پرولتاریا، معصومیت و معرفت، خیالپردازی و خرد.»

پاز به‌دنبال این تفکر که دولتها به فکر خویشند و نظامهای عقیدتی، سیاسی، اقتصادی می‌کوشند اختلافهای کیفی انسان را به همشکلی کمی بدل کنند، راه نجات انسان این زمانی را، تنها در عشق می‌داند. عشقی فارغ از آن بده و بستانهای شیوه‌های تولید انبوه که بر اخلاقیات، هنر و عواطف انسانی اثر خاص خود را می‌گذارند.

«نیروهای جدید حکم ممنوعیت انزوا را صادر می‌کنند... و در نتیجه عشق را که نوعی اشتراک زیرزمینی و قهرمانانه است، ممنوع می‌سازند. دفاع از عشق همیشه فعالیتی خطرناک و ضداجتماعی محسوب می‌شده است. اکنون این کار دیگر حتی فعالیتی انقلابی است. مسألهٔ عشق در دنیای ما نشان می‌دهد که چگونه دیالکتیك انزوا، در عمیق‌ترین جلوهٔ آن، به‌وسیلهٔ جامعه سرکوب می‌شود. زندگی اجتماعی ما تقریباً از هر امکان رسیدن به اشتراک عاشقانهٔ واقعی جلوگیری می‌کند.»

اندیشه‌های پاز و کافکا

اندیشه‌های اکتاویوپاز یادآور مصایبی است که شخصیتهای «فرانتس کافکا» به‌ویژه «ژوزف. کا» از آن در رنج و عذاب است. پاز مخاطبانش را هشدار می‌دهد که انزوای خود را حفظ کنند. نگذارند شیوه‌های مرسوم، اعم از سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، آنها را از انزوای خلاقشان بیرون آورد. انزوای پاز، نه زاده‌ی استیصال است و نه دوری جستن از اشتراکات لازم برای اعتلای شرایط انسانی. یا آن‌گونه که نیت «نیچه» است. نیچه مخاطبانش را هشدار می‌دهد که از گله بیرون باشند و به دنبال آن در جستجوی ابرانسانی است که می‌تواند برای جامعه‌ی آرمانی بسیار مفید باشد. پاز این جستجو را به‌دلیل شناخت عمیقش از شرایط سیاسی، اقتصادی، فرهنگی جامعه‌ی امروز، نه تایید می‌کند و نه تکذیب. او به‌جای آن که اندیشه‌هایش را بر مبنای جوامعی آرمانی در آینده استوار کند، بر مبنای جوامع پیش رو و درحال تکوین، به‌ویژه جامعه‌ی مکزیکی که آن را نمونه‌ی روشنی از جهان سوم می‌داند، پی‌ریزی کرده و به‌جای رسیدن به یک جامعه‌ی آرمانی بعید ـ تکیه‌اش را می‌گذارد روی انسان. انسان رها شده. از همین‌رو حتی، از متشکل‌ترین جامعه‌ی آرمانی، مثلاً سازمان ملل چنین یاد می‌کند.

«دولت دو وظیفه متضاد بر عهده دارد: از طرفی حافظ صلح و از طرف دیگر عامل بروز جنگ است. این وظیفه دوگانه با ذات بشر نیز سرشته است. ملتها و دولتها و افراد و گروهها و طبقات همگی محکوم به تشتت‌آرا و کشمکش و نزاعند، اما در عین حال از گفتگو و مصالحه با یکدیگر هم ناگزیرند، معذلك یك فرق مابین جوامع مدنی متشکل از افراد و گروهها و جامعه بین‌المللی مرکب از دولتها وجود دارد. در جوامع نخست اختلافات با عزم متقابل دو طرف یا از طریق قانون

و یا به‌وسیله دولت حل می‌شود و حال آن‌که در جامعه بین‌المللی تنها چیزی که به‌حساب می‌آید اراده دولتهاست، چرا که صرف ماهیت جامعه بین‌المللی وجود قدرتی مافوق دول را که بتواند قاطعانه عمل کند منتفی می‌سازد· سازمان ملل متحد و سایر مراجع بین‌المللی نیروی لازم برای حفظ صلح و تنبیه متجاوز در اختیار ندارند بلکه مجامعی هستند مشورتی که به کار مذاکره می‌خورند و عیبشان هم در این است که بسیار زود به منبر خطابه برای عوامفریبان و تبلیغاتچیان تبدیل می‌شوند·»

اهدای جایزه ادبی نوبل به اکتاویوپاز، پیروزی هنرمندانی است که آفرینش هر اثر را جز برای اعتلای شرایط انسانی، بدون هرگونه قیدوبند نمی‌پذیرند· به انسان می‌اندیشند: به انسانی آزاد و آزاداندیش و برای هیچ چهارچوبی جز نقد ادبی نو ارزش و اعتبار قائل نیستند·

«اکتاویوپاز با صراحت همیشگی خود یادآور شده است که برای وجود ادبیات باید راههای ارتباط و گفتگو هم وجود داشته باشد و نقد ادبی خوب می‌تواند این راه را بگشاید. در امریکای لاتین این منابع ارتباط، در اختیار صاحبان قدرت و در معرض خطر زلزله‌های فرهنگی است که گاهگاه این نواحی را به تباهی می‌کشاند... اکنون در امریکای لاتین مکتب نقدی وجود دارد که تنها به توزیع جوایز و پاداش‌ها نمی‌پردازد، بلکه کمک می‌کند تا حدود این نهضت فرهنگی تعیین گردد و هدف‌های پوشیدهٔ آن آشکار شود. این مکتب، عرصه‌های تازه‌ای از تخیل و صراحت را نوید می‌دهد.»[۴]

پاز با به‌کار بردن اصطلاحات مکتب روانشناسی نو فرویدی و اگزیستانسیالیستی، بحران هویت انسان را مطرح می‌کند· هراس و رنج انسان، از خودبیگانگی را ناشی از دور ماندن از اصل قلمداد می‌کند: «شعر پاز بازتاب اندیشه‌هایی است که در مقالاتش بیان می‌کند·» اندیشه‌های تنهایی حاصل از دور افتادن از تن (زهدان، بهشت، آفرینندگی، عدن و غیره·) هزارتوی شعر او می‌شود· شعر پاز، استعارهٔ هزارتوی تن است:

«زن و مرد با آمیختن در یکدیگر (آمیختن احساسی، جنسی، حسی) در هزارتوی یکدیگر داخل می‌شوند. در لحظه‌ی اوج که پاز آن را لحظه‌ی خلاق می‌نامد. فراسوی زمان و مکان آنان به ترانه‌ی انس می‌رسند، فارغ از خویشتن همنهاد خود را می‌یابند و با آفرینش یگانه می‌شوند. در شعر سنگ آفتاب نمونه‌ی خوبی از تصویر هزارتوی تن آمده است:

من از درون تالارهای صوت می‌گذرم،
از میان موجودات پژواکی می‌لغزم،



○ پاز، راه نجات انسان را
تنها در عشق
می‌داند.

○ پاز کاشف
هزارتوی جنمهای انسانی

○ اندیشه‌های پاز
یادآور مصایب
شخصیتهای کافکاست.

○ شعر پاز،
استعاره‌ی هزار توی
تن

از خلال شفافیت چونان مرد کوری
می‌گذرم،
در انعکاسی محو و در بازتابی دیگر
متولد می‌شوم،
آه جنگل ستون‌های گلابتونی شده با
جادو،
من از زیر آسمانه‌های نور
به درون دالان‌های درخشان پائیز نفوذ
می‌کنم،

انسان که از هیولا در رنج است، انتظامی را برای عالم هستی می‌جوید، سامانی را برای اشیا جستجو می‌کند تا آن را جانشین نظامهای قراردادی منسوخ عالم سازد و پاز پاسخ خود را در حول و حوش عمل انضمامی اتحاد جسمی و اشارات دیالکتیکی و اسطوره‌یی آن پی‌ریزی می‌کند.»[۵]

از همین‌رو، اندیشه و تلاش اکتاویوپاز، سالهاست که جهت مشخصی در راستای آزادی یافته است· او می‌اندیشد و حاصل تفکر خود را با مقاله‌های متعددی که انتشار می‌دهد، در معرض قضاوت عموم می‌گذارد· او هرگونه ملاحظات سیاسی را کنار می‌گذارد و ابایی از ترش‌رویی این و آن ندارد· زمانی که انجمن «ناشران و کتابفروشان» جایزه صلح را به او اهدا می‌کند، بی‌پروا سخنرانی می‌کند:

جنگ کلام و صدا

«در زیر چتر حمایت واشنگتن دیکتاتوری موروثی در نیکاراگوا بوجود آمد و ریشه گرفت. مدتها پس از آن شرایط گوناگونی دست به دست هم دادند از جمله خشم عمومی، پیدایش طبقه متوسط تازه و روشنفکر، نفوذ کلیسای کاتولیک تجددخواه، اختلافات داخلی بین افراد طبقه حاکم و سرانجام قطع کمک مالی امریکا، و موجب شدند که مردم قیام کنند. شورش بالا گرفت و عمومی شد و رژیم دیکتاتوری را سرنگون ساخت. اندک زمانی بعد از این پیروی همان وضعی که در کوبا پیش آمد در اینجا هم تجدید شد به این معنی که گروه منتخبی از رهبران انقلابی انقلاب را به انحصار خویش درآوردند. همگی افراد این گروه کمابیش از طبقه حاکم محلی هستند و اکثریتشان از مذهب انقلاب به مارکسیسم ـ لنینیسم گرایش پیدا کرده یا به مکتب فکری التقاطی که آمیزش عجیبی از ایندو است گرویده‌اند. در آغاز کار رهبران ساندینیستی از کوبا الهام گرفتند و کمک نظامی و فنی از شوروی و متحدانش دریافت کردند. اعمال رژیم ساندینیستی حاکی از قصد آنها به استقرار یک دیکتاتوری نظامی و دیوانسالاری مشابه کوباست. می‌بینم که چگونه نهضت انقلابی از مجرای اولیه خود

منحرف شد.

مخالفان حکومت یکدست نیستند و در داخل کشور به کلیه جناحها تعلق دارند ولی وسائل لازم را برای ابراز مخالفت خود در اختیار ندارند (در نیکاراگوا فقط یک روزنامه مستقل به نام «لاپرنسا» وجود دارد). بخش عمده مخالفان در مناطق دو روناسالم زندگی می‌کنند. اقلیت بومیان سرخپوست که به اسپانیایی تکلم نمی‌کنند نگران نابودی فرهنگ و شیوه زندگیشان هستند و تابه‌حال مورد اجحاف رژیم ساندینیستی قرار گرفته‌اند و اموالشان غصب شده است. مخالفان مسلح نیز با یکدیگر اختلاف دارند؛ بعضی محافظه‌کارند (به‌خصوص طرفداران سابق سوموزا) و برخی دیگر معترضان دمکرات ساندینیستی و بالاخره گروهی نیز متعلق به اقلیت بومی هستند. اما هیچکدام از این گروهها هوادار بازگشت وضع پیشین نیستند. دولت ایالات متحده کمکهای نظامی و فنی گروهها هوادار بازگشت وضع پیشین نیستند. دولت ایالات متحده کمکهای نظامی و فنی به مخالفان اعطاء می‌کند ولی همه می‌دانیم که این موضوع در سنا و بسیاری از محافل و افکار عمومی امریکا بیش از پیش مورد انتقاد قرار می‌گیرد.

سرانجام باید به اقدامات دیپلماتیک چهار کشور گروه «کونتادورا» یعنی مکزیک و کلمبیا و ونزوئلا و پاناما اشاره کنم. این تنها گروهی است که سیاستی منطقی و صلح‌طلبانه را پیشنهاد می‌کند. هدف مساعی چهار کشور نامبرده فراهم آوردن شرایطی است برای پایان بخشیدن به دخالتهای خارجی و کنار گذاشتن سلاح به توسط جنگجویان و آغاز مذاکرات. این نخستین گام و در عین حال دشوارترین گام است و از طرفی ضروری‌ترین راه چاره نیز هست زیرا راه‌حل دیگری جز غلبه نظامی یک طرف بر طرف دیگر وجود ندارد و این بذر انفجار نزاعی به مراتب وحشتناکتر از این را خواهد پراکند. و آخرسر باید این را هم خاطرنشان سازم که بازگشت آرامش به این منطقه تنها هنگامی میسر خواهد بود که ملت نیکاراگوا خود بتواند در انتخاباتی کاملاً آزاد که کلیه احزاب در آن آزادانه شرکت داشته باشند، نظرش را آزادانه ابراز نماید و این انتخابات مقدمه تشکیل دولتی ملی را فراهم خواهد ساخت. بدیهی است انتخابات شرطی لازم است ولی کافی نیست و اگر امروزه مشروعیت دولتها را منوط به رجوع به آراء عمومی که آزادانه و سری ابراز شود می‌دانیم شرایط دیگری هم باید جمع شود تا رژیمی را بتوان دموکراتیک دانست، اینها عبارتند از: نظام چندحزبی، رعایت آزادیها و حقوق



o هر آن چیزی که می‌خواهد روح و تن آدمی را زیر سلطه بگیرد، پایانی ناخوشایند دارد.

فردی و جمعی، احترام به شأن و حیثیت انسان و رعایت حقوق اقلیتها. موضوع اخیر در کشوری همچون نیکاراگوا که زمانی دراز در زیر یوغ استبداد رنج کشیده حیاتی است زیرا در درون این کشور اقلیتهای گوناگون نژادی و مذهبی و فرهنگی و دارای زبانهای مختلف وجود دارند.

بسیاری کسان این برنامه را عملی نمی‌پندارند اما چنین نیست زیرا السالوادور در گرماگرم جنگ داخلی دست به انتخابات زد و به رغم اعمال روشهای تروریستی از جانب چریکها برای ارعاب مردم که به پای صندوقهای رای نروند اکثریت عظیم مردم با آرامش رای دادند. این دومین بار بود که در السالوادور انتخابات می‌شد (نخستین آن در سال ۱۹۸۲ بود) و هر دوبار شمار کثیری در اخذ آراء شرکت کردند و این خود نمونه‌ای شایان از شوق مدنی ملت و علاقه‌شان به دموکراسی است. انتخابات السالوادور در واقع خشونتهای دوطرفه‌ای را که ملل این منطقه به چنگال آن گرفتارند محکوم کرد، یکی خشونت دسته‌های راست‌گرای افراطی و دیگری خشونت چپ‌گرایان افراطی. اکنون دیگر نمی‌توان مدعی شد که این سرزمین برای دموکراسی آمادگی ندارد. اگر آزادی سیاسی برای اهالی السالوادور شیئی تجملی محسوب نمی‌شود بلکه یک مسئله حیاتی است پس چرا باید اهالی نیکاراگوئه از آن محروم گردند؟ آیا نویسندگانی که بیانیه برله رژیم ساندینیستی صادر می‌کنند از خود این پرسش را نکرده‌اند؟ پس چرا نظام سیاسی را که کشور خودشان حاضر به استقرار آن نیستند در نیکاراگوا تایید می‌کنند؟ چرا آن چیزی که در اینجا قبیح به‌نظر می‌آید در آنجا شریف است؟

تمام مطالبی که گفتم در این یک جمله خلاصه می‌شود: به بیان ساده‌تر و موجز دموکراسی یعنی گفت و شنود و گفت و شنود است که دروازه صلح را به رویمان می‌گشاید. حفظ صلح جز با دفاع از دموکراسی میسر نخواهد بود. از این اصل کلی که گفته شد سه اصل فرعی منشعب می‌شود: اصل نخست اینکه گفت و شنود مستمر با دشمن لازم است و این گفت و شنود مستلزم نرمی و درشتی و انعطاف و استقامت است. اصل دوم اینکه نباید این وسوسه بر ما چیره شود که همه چیز را نفی کنیم و از ترور مرعوب شویم: آزادی پیش از صلح نمی‌رسد بلکه پس از صلح می‌آید و از آن منفک نیست. جدا ساختن این دو از یکدیگر تسلیم شدن به تهدید حکومت توتالیتر است که نتیجه آن از کف دادن این و آن هر دو خواهد بود. اصل سوم قبول این نکته است که دفاع از دموکراسی در کشور خودمان لاینفک از همکاری با آنانی است که در کشورهای توتالیتر یا در زیر چکمه حکومتهای ستمگر و دیکتاتوریهای نظامی چه در امریکای لاتین و چه در قاره‌های دیگر جهان بخاطر دموکراسی مبارزه می‌کنند. معترضان و ناراضیانی که در راه تحقق دموکراسی مبارزه می‌کنند مبارزان راه صلح نیز هستند به این معنی که پیکار آنان به‌خاطر همگی ماست.

بر روی چرکنویس یکی از سرودهای هلدرلین که به ستایش از صلح اختصاص دارد و هایدگر تفسیر معروفی بر آن نگاشته است، شاعر اظهار می‌دارد که ما انسانها آن روز با نام نیروهای مرموز حاکم بر جهان هستی و خداوند آشنا شدیم که توان گفت و شنید یافتیم، آری:

«ز صحبت خود نباید روی برتافت
که تا یارای بشنودن توان یافت»[6]

۱ و ۲ - دیالکتیک انزوا - اکتاویوپاز/ احمد میرعلایی / کتاب زمان.

۳ و ٦ - جنگ کلام و صدا - سخنرانی اکتاویوپاز/ غلامعلی سیار/ نشر گفتار.

٤ - ادبیات امریکای لاتین - احمد میرعلایی / کتاب زمان.

۵ - بورخس و پازه گاری ل. براور/ رضا فرخفال.

(این مقاله در شماره‌ی آینده به‌طور کامل چاپ می‌شود.)

٦ - سخنرانی پاز/ غلامعلی سیار/ نشر گفتار.



اکتاویو پاز

جلال ستاری

شعر نو انهدام و آفرینش زمان

دشواری شعر نو ناشی از پیچیدگی‌اش نیست.

شاعر پیشین دعوی داشت که واقعیت را بیان می‌کند یا واقعیت دیگری می‌آفریند که آرمانی است. شاعر امروزین در شعر، راز جهان و سر دگرگون ساختنش را می‌جوید. شعر بیان جهان نیست، بلکه بیان مهین کلامی است که جهان بر آن متکی است.

دریافت شعر نو، مقتضی تغییرنمایی وجه نظر خواننده است. جهان برون هیچ کلید رازگشایی به ما ارزانی نمی‌دارد. فهم شعر از برون، ناممکن است. تنها راه دریافت، بازسازی تجربهٔ ادراک از درون است. و این درون فقط بطن شعر نیست، بلکه بطن خواننده نیز هست: یعنی وجدان و شعور و ادراکش. خواننده چون شاعر باید سلسله حالاتی روحی را به آزمایش وجدان بیازماید. بدین‌جهت دشواری شعر نو، ناشی از پیچیدگی‌اش نیست. (شعر رمبو از شعر Gongora و Donne بس ساده‌تر است)، بلکه مولود این واقعیت است که شعر نو، بسان عرفان و عشق، مقتضی واگذاشتن و رها کردن کامل خود (و نیز به همان اندازه هشیاری و بیداری) است. اگر واژهٔ اخلاق، واژه‌ای مبهم و دوپهلو نبود، می‌گفتم که این دشواری، عقلانی نیست، بلکه اخلاقی است.

و در واقع تجربه‌ای مطرح و مطمع نظر است که نفی و انکار جهان برون را ایجاب می‌کند. در یك کلام می‌توان گفت که شعر نو، کوششی است برای انهدام هرگونه دلالتی. زیرا شعر نو خود، مدلول عایی زندگی و انسان تلقی شده است. از این‌رو شعر نو، در عین حال انهدام و آفرینش زمان است. انهدام کلمات خود و هر دو مدلول رأی انهدام قلمرو سکوت، و نیز کلمات خود در جستجوی مهین کلام. بی‌گمان هستند کسانی که در این «دیوانگی» به نظر تردید تحقیرآمیز بنگرند (نگه کردن عاقل اندر سفیه) با اینهمه، بیش از یك قرن است که صاحبدلانی، تنها و منزوی، با مقامی بس شامخ و لبریز از ذوق و قریحه، در وقف حیات خویش در این کار سفیهانه تردید روا نداشته‌اند.

تجربهٔ شاعری و تجربهٔ عاشقی دروازه‌های لحظه‌ای را به رویمان می‌گشایند که برق مسیر است. در این لحظه زمان توالی آفات نیست: دیروز و امروز و فردا، معنایشان را از دست می‌دهند، و تنها چیزی که وجود دارد، زمانی دایمی است که متضمن اینك و اکنون نیز هست. دیوارهای زندان ذهن فرو می‌ریزند، زمان و مکان با هم به بافندگی می‌پردازند و فرش زندگی را زیر پایمان می‌گسترند، بسان رستنی‌هایی که با هزاران برگ که از سبزه است ما را می‌پوشند و با هزاران دیدگان که از آب است، ما را برهنه می‌بینند. شعر چون عشق، کاری است که در آن زایش و مرگ هم‌پیمان‌اند و درهم می‌گدازند. عرفای ما می‌گویند: «عشق، درخور مردن است.» ولی به همین سبب، زاده شدن نیز هست. اما فرقی میان خصلت جاودانی تجربهٔ عاشقی و خصلت متکرر نیست ■

ادبیات همخوانی‌ها

اکتاویو پاز

فرامرز سلیمانی

امریکای لاتین سرزمینی است که نه‌تنها به خاطر مشارکتش در ادبیات عامهٔ سیاسی قرن بیستم شناخته شده، بلکه برای آثاری که شاعران و نویسندگان و هنرمندانش عرضه داشته‌اند به شهرت رسیده است· همچنان که قرن گذشته حضور ادبیات امریکا و ادبیات روسیه را، خاطرنشان می‌کند، قرن حاضر نیز یادآور حضور ادبیات امریکای لاتین است که به زبان اسپانیایی و پرتقالی نوشته شده است، بدعت تاریخی مردم ما در رژیمهای متأسفانه خلق‌الساعه و ظالم آنها نیست، بلکه در حجم اندک اما استثنایی شعرها، رمانها و داستانهای کوتاهشان است· با سپاس به این دسته آثار، ادبیات جهان نیز در نیمه دوم این قرن غنی‌تر و گونه‌گونه‌تر شده است· با وجود این من اعتراف می‌کنم که برایم مشکل است که درباره ادبیات امریکای لاتین بنویسم یا بگویم، جدا از مشکلاتی که در این مقوله گسترده و تعیین‌کننده وجود دارد· مسأله دیگر نیز گذشت‌ناپذیر است· بدین معنی که ناممکنست قاضی بیطرفی بود و هم اشتراک منابعی در این موضوع داشت· نگرش من خواه ناخواه جانبدارانه است نگرش کسی که تماشاگر نیست بل بازیگر است· اعتقادات من و مشاهداتم بیان نقطه‌نظرهای کاملاً مشخصی است و بیشتر جنبه اعتراف دارد تا یك نظریه·

□

ادبیات، برای مؤلفانی که آثاری را به نگارش درمی‌آورند و ناشرانی که آن را منتشر می‌کنند و مردم و ناقدانی که آن را می‌خوانند یا به فراموشی می‌سپارند حاوی واقعیتهای پیچیده‌ای است· تمامی این عوامل، نه تنها به‌عنوان مقوله‌های مجزا، بلکه به‌عنوان پاره‌ای از کلیتی در ارتباط و تبادل به‌طور مداوم به پدیده‌های ادبی می‌پیوندند· مؤلف اثر را می‌نگارد و خواننده با خواندن آن، آن را بازآفرینی، بازسازی می‌کند یا پس می‌زند، و اثر نیز بنوبه خود دگرگونی را در سلیقه، اخلاق و اندیشه‌های خواننده پدیده می‌آورد و در نهایت، عقاید خواننده و واکنشهای او نیز به مؤلف اثر می‌نهد· پس ادبیات شبکه‌ای ارتباطات است، سامانه‌ای برای تبادل پیامها و تأثیر و تأثیرات متقابل میان مؤلفان، آثار و خوانندگان است· باید افزود که این سامانه در حرکت مدام است· انتشار کاری تازه، نظام و موقعیت آثار دیگری را که پیش از این پدید آمده‌اند، دگرگون می‌کند و همین نکته را می‌توان درباره پیدایش هر نسل تازه خواننده و ناقد بکار برد· ما پس از فروید، سوفوکل را با نگاهی دیگر خواندیم· هر چند سلیقه و عقیده هر خواننده با طبقه اجتماعی، آموزش، سن و محیط او شکل می‌گیرد اما هر کس شخص منحصربفردی است و بیش از آن هر شخصی نیز همیشه همان نیست که بوده است· سلیقه‌ها و عقیده‌های امروز ما همان نیست که دیروز بوده است و همین نیز درباره مؤلفان صادق است باستثنای نامها و به‌عنوان مثال «جان دون» شاعر و پدر مقدس دون که واعظ و رئیس سنت پاول است هیچ چیز مشترکی ندارند·



آنچه درباره مؤلفان و خوانندگان گفته‌ام درباره آثار ادبی نیز صادق است· هر چند نقد ساختارگرایی، وجود عوامل ثابتی را در هر شکل ادبی نشان داده است· پرواضح است که هر اثر باارزش مشخصه‌های خاص و طعم یگانه و خط ناپذیری را داراست· ساخت ادیسه ODYSSY ، انئید AENEID و لوسیادس LUCIADES ممکن است مشابه هم باشد، اما هر یك از این شعرها از دیگری متفاوت است و به آن بدل نمی‌گردد· ادبیات ارتباط واقعیتهای همیشه دگرگونی‌پذیر و نامکرر میان مؤلفان، آثار و خوانندگان است، اما ناممکن است که ادبیات را به چند مشخصه عمومی تقلیل داد· بجز ادبیات اسپانیایی میان خرد عمومی مارتین «فیرو» MARTIN FIERO و غنای فردی «روبن داریو»، میان قصه‌های متافیزیکی «بورخس» و «کرئولو یولیسیز»، ULICES - CREOLLO ، «خوسه» و «اسکونسلو» میان رؤیای نخستین «خوالنا»، «اینس دلاکروس» و منزلگاهی بر زمین «پابلو نرودا» چه وجه مشترکی است؟

ادبیات، هم‌سنگ یك سامانه ارتباطها، تاریخ است· قلمرو خاصه‌ها، دگرگونیها و پیشگویی ناشدنیهاست· یك تاریخ در گسترهٔ تاریخ که هر تمدن، هر زبان و هر جامعه‌ای از آن تشکیل می‌شود، با وجود این تفسیرهای تاریخی و شبکه پیچیده اسباب اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و اندیشه شناختی آن هرگز ادبیات را توجیه نمی‌کند· در هر کار هنری عاملی مثل سفر، تخیل و یا کسی چه می‌داند چیزی مانند این است که به حد علیت تاریخی تقلیل نمی‌یابد· ادبیات امریکای لاتین نیز مستثنی نیست زیرا که در تاریخ و با تاریخ مردم ما زاده شد، اما تحولات آن تنها با عمل تاریخی، اجتماعی و نیروهای اجتماعی توجیه نمی‌شود· به‌عنوان مثال تأثیر سنتهای ادبی فراتر از شرایط اجتماعی بوده است· به رغم تفاوتهای فراوان میان جامعه امریکای لاتینی و ایالات متحده، میان ادبیات امریکای اسپانیایی زبان، ایالات متحده و برزیل صفات مشترکی هست و از آنجمله زبانی اروپایی که به نیمکره ما پیوند شده است· این حقیقت، ادبیات امریکاییها را در مسیری ژرف و ریشه‌ای نسبت به ساختارهای اقتصادی و تغییرات فن‌شناسی و سیاسی‌شان مشخص می‌کند و هر سه‌ی اینها ادبیاتی است که از آغاز کوشش در شکستن روابط و وابستگی‌شان به انگلیس، پرتغال و اسپانیا داشته‌اند· هدف از طریق یك حرکت مضاعف پیگیری شد و در دسترس قرار گرفت که به جستجوی پذیرش شکلها و سبکهای ادبی اروپایی برآمدند و سعی داشتند که به ماهیت و طبیعت قاره



امریکا و مردمانی که بر خاک ما می‌زیستند، صدای تازه‌ای ببخشند. جهان وطنی و زادبوم‌گرایی با آنسان که ناقد امریکایی « فلیپ راو » می‌گوید: دو نـژاد نـویـسـنـده، « رنـگ‌پـریـده‌هـا » و « سرخپوستها » ، « هنری جیمز » و « والت ویتمن » . در امریکای اسپانیایی زبان این دو روحیه دقیقاً با سنتهایی به نمایش درمی‌آید که « داریو » را به « ریس » و « بورخس » می‌پیوندد و از « سارمینتو » تا « وایخو » دوام دارد.

تضاد میان نویسندگان جهان وطن یا فرنگی مآب از یکسو و بومی‌گرایان و قامتهای امریکاییها از سوی دیگر، و جدال امریکای لاتین را در طی چندین نسل دوپاره کرده است. « خوسه انریکه رو دو » انتشار نثرهای کفرآمیز را مورد ستایش قرار داد، شعرهای « روبن داریو » که منجر به رواج نهادگرایی در نخستین گامهایش شد، کارهای شاعر بزرگ را به‌عنوان اثری تازه و متعالی عرضه داشت. با وجود این او تأسف عمیق خود را از نبود طبیعت و امریکایی نمونه در این ساختمانهای شفاهی شگفت ابراز داشت. « رودو » می‌گوید: « او شاعر بزرگی است اما شاعر ما نیست ».

بـعـدهـا، در طـی سـالـهـای طـولانـی، صـفـت TELLURIC رایـج شـد. ناقدان این واژه را معمولاً برای ستایش و تأکید بر ریشه‌های عمیق نویسنده در خاک قاره امریکا بکار می‌بردند. بیادم می‌آید نخستین باری که « گابریلا میسترال » را دیدم، از آن زمان چهل سالی می‌گذرد، او با ملاطفت تمام از من خواست که شعرهایم را نشانش دهم. هیچ چیز طبیعی‌تر از این نبود. او تازه جایزه نوبل را برده بود و من نویسنده‌ای ناشناس بودم، در آغاز راه، من شادان کتاب شعرهایم را که تازه منتشر شده بود برایش فرستادم. چند روز بعد در خانه دوستی مشترک دوباره همدیگر را ملاقات کردیم. وقتی که مرا دید، مؤدبانه سلامم گفت، با کـلـمـه‌هایی پر از اسف و نکوهش: « من شعرهاتان را دوست دارم اما اینها اصلاً آن چیزی نیست که حس می‌کنم. شما می‌توانید یك شاعر اروپایی باشید. به عقیده من شما باندازه کافی TELLURIC نیستید » وقتی این صفت ویرانگی را شنیدم، چهره‌ام به شدت سرخ شد. من محکوم شده بودم.

تلوریك نبودن یك نقص مادرزادی بود، مثل آن که در سرزمین موسیقیدانها کر بدنیا آمده باشم. آن روزها شاعر TELLURIC را به‌عنوان درختی مقدس با تنه‌ای محکم، تاجی انبوه و ریشه‌های بی‌شمار در نظر می‌آوردم که در خاک امریکایی‌زاده بودم فرو رفته است « ریش ویتمن » همچون ریشه‌های هوایی انجیر هندی درخت مقدس هندیان بود. خودم را با این نکته دلداری می‌دادم که شاعر « ویسنته اوئیدو برو » هرگز کمترین شوقی را برای ریشه‌ها ابراز نکرد. او حتی نیاز به بریدن از آن را موعظه می‌کرد. پرواز را - و برای او شعر یك هوانوردی کلامی بود - آنچه نیازمندیم ریشه‌ها نیستند بل بالهایند. از سوی دیگر شعر « نرودا » دقیقاً بسوی مخالف راه می‌برد و او در یکی از شعرهایش، پاهایش را با ریشه‌ها مقایسه می‌کند. بی‌دلیل نیست که بهترین دفتر شعر « نرودا » ، « منزلگاهی بر زمین » نام دارد.

امروز هنگامی که به یاد « گابریلا میسترال » و تلوریسم می‌افتم لبخند می‌زنم. چه کس این اصطلاح را امروز بکار می‌گیرد؟ تقسیم نویسندگان به جهان وطنان و امریکاگرایان، به هوابردها و عمیقاً ریشه‌ایها تقسیم‌بندی مصنوعی بود و واقعیت ادبیات را نشان نمی‌داد. مؤلفان عمده ما هم جهان وطن و هم سرهایشان در ابرهاست. یا برعکس آن، برخی پروازی رو به بالا داشته‌اند و برخی رو به زمین. برخی معدنکاران بلندیها بوده‌اند و برخی دیگر هوانوردان ژرفاها، « داریو » فرانسوی مآب شعرهایی سرشار رنگهایی پرنوسان امریکایی نوشت و « سزار وایخو » برای آن که بتواند از پرووییاییها به زبان استخوان و صخره‌های قمری‌شان گفتگو کند در آغاز، نوآوریهای پیشروان اروپایی پس از جنگ جهانی اول را پذیرفت. همینها را می‌توان درباره دیگر مؤلفان اسپانیایی - امریکایی گفت. دو روحیه‌ای که نه به عنوان تمایلهای جداگانه و متضاد بل به عنوان خطهای متقاطع، دوشاخه و همراه باید از آن نام برد که دوباره مجزا می‌شوند و ساختاری زنده را پدید می‌آورند. این ساخته، ادبیات ماست. ما نویسندگان امریکای لاتینی همانند نویسندگان ایالات متحده، جایی میان سنتهای اروپایی که با زبان و تمدن خود به آن تعلق داریم، و واقعیت قاره امریکا زندگی می‌کنیم. برای ما اسپانیایی -

○ ادبیات مدار ارتباطهاست.

○ هنر نسل سوم، هنر همخوانیهاست.

○ ما نیازمند بالهاییم نه ریشه‌ها

○ نویسندگان ما پاهایشان روی زمین و سرهایشان در ابرهاست.

○ نویسندگان بعد از جنگ دوم، خدمتگزار و مبلغ ایدئولوژی شدند.

امریکاییها، سنت اصلی که بیشتر به ما تعلق دارد، اسپانیایی است· ما از بیرون آن، بسوی آن می‌نویسیم یا حتی بر ضد آن و این نقطه عزیمت ماست· با انکار آن ما آن را دوام می‌بخشیم· با دوام آن ما آن را دگرگون می‌کنیم· رابطه‌ای تغزلی و جدلی که با ادبیات نیمکره ما به انگلیسی و پرتغالی نیز تکرار می‌شود· این ستیزی است که ما هر روز رویاروی آنیم و هر کدام راه و روش خود را با آن داریم· ادبیات امریکای لاتین تنها حاصل جمع پاسخهایی است که هر یك متفاوتند· ما این پاسخها را به پرسشهایی داده‌ایم که شرایط اصلی در برابرمان وضع کرده‌اند·

تضاد میان جهان وطنی و امریکاگرایی نیز جنبهٔ تکمیلی دارد دو روحیه‌ای که دوگونهٔ وجدان امریکایی است و میان دو جهان پدید آمده است· دو مرحله حادثات روحی و روشنفکری· جهان وطنی سفر به خویشتن خویش و واقعیتمان است· امریکاگرایی بازگشت به آنچه ما هستیم و به اصل‌مان· برای بازگشت باید به پیش رفت· برای محو نشدن در پوچی آن که به پیش می‌رود باید به آنجا بازگردد که راه را آغاز کرده است· جهان وطنی و امریکاگرایی نهایتهای دیالکتیك میان بسته و باز هستند·

در جغرافیای ادبی اسپانیایی - امریکایی که برزیل موردی جدا است، این دو قطب با دو پایتخت مشخص می‌شود: بوئنوس آیرس و مکزیکوسیتی· یکی با چشمانی دوخته به اروپا و آن دیگری در حاشیه کوهستانهایش، یکی بار گذشته‌اش را بر دوش دارد و دیگری زیر بار سنتهای متضاد کهن فرو افتاده است· البته من از این دو شهر که بیشتر شعار مایند تا واقعیت آشکار صحبت می‌کنم· بوئنوس آیرس، و مکزیکوسیتی بیشتر نمایانگر پیشه‌های تاریخی‌اند، اما نه آثار و مؤلفان آن همیشه به این هندسه‌های هوش وفادار بوده‌اند به عنوان مثال چگونه می‌توانیم از یاد ببریم که در آرژانتین بود که «مارتین فیرو» نوشته شد: اثری اسپانیایی - امریکایی که کاملترین و دقیق‌ترین جزء جاه‌طلبیها، هراسها و محدودیتهای سنت‌گرایی و منطقه‌گرایی بود؟ و آیا «خوسه گوروستیسا» یك مکزیکی نیست؟ مردی که آفرینشگر دقیق‌ترین اثر شعر مدرن ما «مرگ بی‌پایان» است، ساخته‌ای روشن، بدون جذابیتی اغواگر و آثار روان رنگهای محلی و گفته‌های عامه‌پسند؟

روند کارها ادواری است· دوره‌هایی است که حساسیتهای برون‌گرا و عشق اکتشاف و سفر غلبه دارد و دوره‌هایی دیگر که تمایل به جلب خویشتن، پس زدن و خویشتن‌نگری مستولی می‌شود· مثال مورد نخستین مرحله مدرنیسم اسپانیایی امریکایی از فاصله سالهای ۱۸۹۰ تا ۱۹۰۵ بوده است که در شعرهای زیر تأثیر نمادگرایی اروپایی مشخص می‌شود· این مرحله در سالهای ۱۹۱۵ با نام پس از مدرنیسم پی می‌گیرد که بازگشت به نیمکره ما و گفتار عوام را می‌توان در آن دید· مثال دیگر که به زمان ما نزدیکتر است دوران نخستین پیشروان در فاصله ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۰ است· و این دوران جستجو و تجربه است· حرکتهای بعدی اروپاییها از اکسپرسیونیسم تا سوررآلیسم تأثیر ژرف بر شاعران و داستان‌نویسان ما داشته است· این مرحله نخست که ما شماری از آثار برجسته و شجاعتهای استثنایی بیان را به آن مدیونیم، با دوره‌ای دیگر پی گرفته شد که بازسازی و استحکام دستآوردها در آن مشخص است و آفرینش آثاری که کمتر به تمایلات لحظه‌ای مدیون است· پس از نویسندگان پیشرو که در دهه ۲۰ پدید آمدند، گروه تازه‌ای در ۱۹۴۰ ظاهر شدند که همنسل من بودند· آنگاه پانزده سال پس از آن گروه دیگری از داستان‌نویسان چهره‌های برجسته‌ای را تشکیل دادند· و در نیمه دوم قرن بیستم سه نسل با هم صحنه را اشغال کردند· در این سه نسل ریتم مضاعف گسیختگی و بازگشت که مورد اشاره من است بخوبی آشکار می‌شود· نگرانی وسواس‌آمیز نوگرایی، تجربه و جستجو برای شکلهای تازه در ادبیات کشف حقیقت و زبان پی گرفته می‌شود· بازگشت به اصل و همزمان با آن علیه زمینه‌هایی که پیش از آن با انگشتهای شاعرانه تصرف‌ناپذیر بود·

در این سالها و خاصه پس از جنگ جهانی دوم و تقریباً در هر گوشه‌ای از جهان، تمایلات و حرکتهای اندیشه‌گرایانه‌ای به شکلهای گوناگون تشکل یافت که نام ادبیات متعهد را به خود گرفت· هنرمندان کوشش داشتند که نقشی را در تاریخ زنده بر عهده گیرند، اما آنان سیاست را عوضی به جای تاریخ گرفته بودند· غالباً آنان خدمتگزاران اسباب ایدئولوژی می‌شدند و به شکل مبلغان آن درمی‌آمدند· بنیاد ادبیات متعهد لرزان بود و به عنوان اصطلاحی در نظر گرفته شده بود که در آن تاریخ حرکتی بالارو بود و این حرکت در زمان ما در طبقه‌ای تجلی می‌یافت که به نوبه خود زیر سلطهٔ کمیته‌ای بود و بر آن کمیته نیز صدری حکومت می‌کرد· اندکی، و بسیار اندک از این هنر ایدئولوژیکی بر جای مانده است· غمگین‌ترین چیز در اینباره توانایی زیبا شناختی آثار تولید شده نیست، بلکه فقدان تمایل اخلاقی و سیاسی مورد ستایش است و «صعود تاریخ» به اردوگاههای جمعی و دیکتاتوری دفترسالاری انجامید·

وضعیت ادبیات معاصر امریکای لاتین از آنچه در دیگر نقاط جهان جریان دارد متفاوت نیست و با دو مشخصه آشکار می‌گردد· نخست محو آن دبستانها و تمایلاتی که در حرکتهای پیشرو نیمه اول قرن بیستم تبلور یافت· دوم دلزدگی ایدئولوژیکی· آرمانشهرها به شکل زندانها درآمدند و رؤیاهای اجتماع آزاد و برادرانه به سدهای سنگی بدل شده‌اند· اما تاریك روشنای پیشروان هنری و بی‌اعتباری ایدئولوژیهای سیاسی نه پس‌زدن هنر را معنی می‌دهد و نه ترک تاریخ را· در برگهای پایانی کتابی که من صرف این مقوله کرده‌ام (کودکان آب و گل، ۱۹۷۳) بدین نکته اشاره داشته‌ام که درحالی‌که هنر گذشته نزدیك در مفهوم گسستگی پدید آمد، هنر دوران ما هنر همخوانی‌هاست: تقاطع دورانها، فضاها و شکلها· و این پایان قرن نیز بازگشت به دوران ماست· اکنون ما آنچه را که نیاکانمان می‌دانستند کشف می‌کنیم: تاریخ، حضوری تهی است، چهره‌ای محو· شاعر و قصه‌نویس می‌بایستی اندامهای انسانی این چهره‌ها را بازسازی کنند و این عمل نیاز به تجسم و تخیل و همچنین شجاعت اخلاقی دارد· ادبیاتی که ما پدید می‌آوریم، پشت خود را بسوی تاریخ نمی‌گرداند، اما ساده‌انگاری هنر ایدئولوژیکی و تأییدها و انکارهای آن را بدور می‌ریزد: زیرا این هنر قطعیتها نیست بل هنر کشف‌هاست· این شعری نیست که راه را بنمایاند بل آن را می‌جوید· این هنر و شعری است که نشانه‌ها را از آغاز زمان طرح می‌زند، نشانه‌هایی که انسان در آسمان دیده است: یك علامت سئوال· دستهایی که این نشانه را پی می‌گیرند شاید امریکای لاتینی باشند اما معنای آن جهانی است ■



بهداشت کلام

زبانها هرچندگاه یکبار به بیماریهایی همه‌گیر مبتلی می‌شوند که سالیان دراز واژگان و تلفظ کلمات و ترکیب کلام حتی منطق زبان را هم آلوده می‌سازند. گاه این بیماری به سراسر جامعه سرایت می‌کند و گاه در میان جرگه‌هایی منزوی و معدود محدود می‌ماند. در طی پنجاه سال گذشته سه بیماری عفونی بر زبان یا به تعبیر دیگر بر طرز بیان فلسفی و انتقادی مستولی شده است: نخست فلسفه پدیده‌شناسی (فنومنولوژی) و اصالت وجود (اگزیستانسیالیزم)، دوم زبان متداول در میان فرقه‌های مختلف مارکسیستی و بالاخره سوم زبان پیروان فلسفهٔ بنیان‌گرایی   بیماری اولی تقریباً به‌کلی رفع شد و معلولان زیادی بر جای نگذاشت. اما آن دو بیماری دیگر بنا به تشخیص پزشکان از مرحله تاول معمولی فراتر رفته‌اند و در مناطق دوردست، در بناهای قدیمی و کنار مردابها و برکه‌های جنبی قاره اروپا، مثلاً دانشگاههای امریکای لاتین به‌صورت کیسه‌های چرکی باقی مانده‌اند. داروی این دردها را همه کس می‌شناسد و نسخه آن دارای سه قلم است یکی ریشخند، دیگری عقل سلیم و سومی بهداشت مغزی. این روش درمانی است که آنتونیو آلاتوره بافر است و ظرافت تمام در مقاله‌ای که در «مجله دانشگاه مکزیکو» (دسامبر ۱۹۸۰) درج شده تجویز کرده است و عنوان آن اینست: «نقد ادبی سنتی و نقد رسمی نوین» ببینیم آلاتوره چه ایرادی بر نقد رسمی نو وارد می‌کند؟ عین همان ایرادهایی که رولان بارت   به شاگردان و مریدانش می‌گرفت و آن اینست که آنان سعی دارند از لذت بردن از متن نوشته خود را برهانند. آلاتوره تذکر می‌دهد که وظیفه نقد ادبی بیان فرازونشیبی است که بین لذت ادبی و تجربه ادبی وجود دارد. (رجوع شود به کتاب کرتی فرانسوی بنام «خواندن و نوشتن» (چاپ ۱۹۸۱)   . ژولین گراک مشابه همین معنی را زیرکانه بیان کرده که مضمون آن اینست: «انتظار من از یك منقد ادبی اینست [...] که وقتی درباره کتابی اظهارنظر می‌کند به من بگوید لذتی که من از خواندنش می‌برم و هیچ چیز دیگری نمی‌تواند جای آن را بگیرد، از کجا و چگونه حاصل می‌شود... کتابی که ما را مفتون خود می‌سازد چونان زنی است که با لطف و جمال خویش دلمان را می‌رباید. ما کاری نداریم به اینکه آباء و اجداد این زن که بوده‌اند و زادگاهش و محیط نشو و نمایش چگونه بوده است و چه اندازه درس خوانده و با چه نوع کسانی

ارتباط دارد و دوستان کودکیش چه کسانی بوده‌اند! در واقع کار منقد ادبی پیشه مسخره و گولزننده‌ایست چرا که او همچو کارشناس خبره‌ای است که باید «اشیاء مورد علاقهٔ» ما را دید بزند و قیمت بگذارد! باری، اگر یك اثر ادبی به نحوی از انحاء برای خواننده جاذبه‌ای را که فرضاً زنان طناز و فتنه‌برانگیز و موجوداتی دارند که انسان را به کجراهه رهنمون می‌شوند، نداشته باشد، ارزش آن را نخواهد داشت که کسی وقتش را صرف خواندن آن کند.» استنباط گراک و آلاتوره از ادبیات تعریف «لذت ادبی» را در پرتو روشنایی ابهام‌آمیز و زننده‌ای که در عین‌حال نقاطی را هم تاریك باقی می‌گذارد مشخص می‌کند و در اینجاست که ذوق سلیم به شور و هیجان مبدل می‌شود و این نظر ادعای کسانی را که می‌خواهند از ادبیات هم «علوم ادبی» بسازند بکلی باطل می‌سازد زیرا بنیان آنچه که می‌خواهند بنا کنند بر روی شنهای روان برهوت تمایل عاطفی قرار دارد.

اعتراف می‌کنم که مخالفت من با این‌گونه انتقاد ادبی فراتر از مخالفت گراک و آلاتوره می‌رود زیرا به گمان من عیوب انتقاد امروز تنها به جنبه ادبی آن ارتباطی ندارد بلکه جنبه‌های اخلاقی و فکری را هم در انتقاد ادبی دخالت می‌دهند. منقد ادبی معاصر برای نقد یك اثر بیشتر به آن چیزی استناد می‌کند که اصطلاحاً «علوم انسانی» نامیده می‌شود و نظریات خویش را از ورای دریچه مشبکی که تفسیر نام‌دارد یك به یك بیان می‌کند. او اعتقاد راسخ دارد که بیش از نویسنده خود اثر با اثر آشناست. برای منقد معاصر مجموع دانستنیهای بشری در جامعه‌شناسی خلاصه شده است و هر معلمی هم با آگاهی بر زبانشناسی و روانکاوی خود را ارسطویی می‌پندارد که جامه مرلن جادوگر را هم بر تن کرده باشد. گراک سخت آزرده می‌شود که چرا منقدان امروز شاعر و رمان‌نویس را عیناً همچو «کالای تجارتی و تراویدهٔ زبان» تلقی می‌کنند. البته حق با اوست اما اگر متفکر یا هنرمندی را به صرف اینکه عقایدش با ما یکی نیست و چون ما نمی‌اندیشد محکوم بسازیم، این هم کاری خطرناک است. بیماری عفونی ایدئولوژیکی بدخیم‌تر و حادتر از بیماری عفونی ادبی است. در مورد اول عکس نظری را که از سابق متداول بوده است ابراز می‌کنند، به این معنی که منقد ادبی نویسنده را آفریننده زبان نمی‌داند بلکه او را آفریده زبان فرض می‌کند. اما در مورد دوم، درباره نویسندگان از روی آنچه که نوشته‌اند داوری نمی‌کنند بلکه پیرامون نتایجی که اضافه از نوشتشان عاید می‌شود جفنگ می‌بافند مثلاً اینکه آیا این نوشته موافق یا مخالف مصالح حزبی است!

در همین اواخر در مکزیك ما نمونه‌ای از حدت و گسترش این بیماری ایدئولوژیکی را دیدیم. از گابریل زائید در مجله «ووئلتا» در (شماره ۵٦ ژوئیه ۱۹۸۱) مقاله‌ای منتشر شد که طی آن نویسنده تفسیری از جنگ خونباری که سالهاست در السالوادور جریان دارد، ارائه می‌داد. عنوان این مقاله که به خودی‌خود گویاست چنین بود: «همقطاران دشمن یا مروری بر فاجعه السالوادور». در مقاله مزبور با مدارک و دلائل متقن تشابه عجیب و شقاوت‌آمیزی را که در این کشور خرد امریکای مرکزی بین اعمال جناحهایی وجود دارد که با یکدیگر بر سر حکومت می‌جنگند شرح می‌دهد. بدیهی است این تفسیر زائید خشم کلیه کسانی را برانگیخت که داعیه پاکی و پارسایی دارند و این منازعه را در امریکای مرکزی مرحله جدیدی از نبردی می‌دانند که هر چند گاه یکبار بین خیر و شر آغاز می‌شود. بحثی که درباره این مقاله درگرفت، چه از نظر شمار کسانی که با این نظر مخالف بودند (چیزی بیش از بیست نفر) و چه از لحاظ تعداد جراید و مجلاتی که نظرهای مخالف را درج می‌کردند بسیار جالب بود و تقریباً شامل عموم مطبوعات شهر مکزیکو می‌شد. نباید گول عدد را خورد چه آوازهایی که از حلقومها برمی‌خاست متعدد بود ولی مطالبی که اظهار می‌شد یکسان بود. تنها تفاوت بین آراء اشخاص مربوط به شیوه نگارش هر یك بود ولی به محتوای آنها ربطی نداشت چه برخی دلائلشان را تندوتیز بیان نمی‌کردند و بعضی مطابق معمول از فرصت بهره می‌گرفتند تا زهری را که در زیر زبانشان انباشته بود بیرون بریزند و عقده‌هایی را که داشتند خالی کنند. این جدال قلمی بتدریج شکل درس اخلاق را پیدا کرد و از موضوعاتی بسیط تر از بحث و فحص درباره مسائل روز سخن بمیان آمد.

منطق انقلاب

اولین اظهارنظر من درباره مقاله‌ای که گفتم این بود که اعم از اینکه تفسیرهای زائید را بپذیریم یا رد کنیم و یا غلط و نامکفی بدانیم قدر متیقن اینست رویدادهایی که مبنای استدلال اوست درست و قابل اطمینان هستند، حتی مخالفانش هم بالاخره این را پذیرفتند. مسئله مهم اینست که آنان بدواً بر روی عملیات تروریستی و جنایتکارانه گروههای چریکی السالوادور سرپوش گذاشتند ولی بعداً سعی کردند آنها را کم‌اهمیت جلوه دهند و آنگاه که دیگر ممکن نبود خورشید را با گل اندود حتی بار است و ریست کردن مفاهیم کشدار دیالکتیک که بر حسب ضرورت و طول مباحثه اشکال تازه بخود می‌گیرد حقایق را قلب کرد، بالاخره رویدادهایی را که غیرقابل انکار بود پذیرفتند معذلک این امر مانع نشد که شخصی همچون آدولفوژیلی که هوشمندترین آنان بود برای توجیه این اعمال دست به دامان تصور موهوم و عجیب «منطق تاریخ» نزند! این منطق وقتی به انقلاب اطلاق می‌شود مفهوم «خیزش خشونت‌بار توده‌های انبوه برای تعیین سرنوشت خویش» را پیدا می‌کند زیرا این «توده‌های انبوه» به جای «متخصصان و امیران و وزیران و وکیلان و روزنامه‌نگاران» خود بلاواسطه و مستقیماً زمام امور جامعه را به دست می‌گیرند. (این جمله را آدلفوژیلی از لئون تروتسکی نقل کرده است) حال چه خوب است که این نظریه را با واقعیات تطبیق دهیم.

یک نظر سطحی بر تاریخچه انقلابات جدید از قرن هفدهم تا به امروز (انگلستان ـ فرانسه ـ مکزیک) نشان می‌دهد که در تمامی این موارد بلااستثناء گروههایی ناگهان در صحنه اجتماع ظاهر می‌شوند که در مقایسه با اکثریت مردم دارای حس ابتکار بسیار زیاد و قدرت فائقه سازماندهی هستند. این گروهها علاوه بر این خصایص به سلاح مسلکی نیز مجهزند و هرگز خود را از توده‌های مردم جدا نمی‌سازند و در آغاز به حرف مردم گوش فرا می‌دهند و خود را جلو می‌اندازند و دنباله‌رو آنان می‌شوند و سپس به نمایندگی از طرف آنان سخن می‌گویند و آنگاه که بر خر مراد سوار شدند آنان را از میدان بیرون می‌رانند. در کلیه انقلابها به محض اینکه رژیم قبلی سرنگون شد مبارزه برای کسب قدرت بین جناحها آغاز می‌گردد. این نبردها همیشه از بالای سر مردم صورت می‌گیرد و طبعاً به زیان آنان تمام می‌شود. این نبردها جنبه مردمی ندارند بلکه جنگهایی بین کمیته‌ها هستند. مثلاً در انقلاب فرانسه ژاکوبنها با زرو ژیروندنها را که اکثریت کنوانسیون (مجلس انقلابی) را در دست داشتند تصفیه می‌کنند و جناح تحت رهبری روبسپیر و سن‌ژوست هم به نوبه خود با «زور اسلحه» جناحهایی را که به قول اعضای کنوانسیون چپ‌گرا یا راستگرا بودند (از قبیل دانتون و هبر) از میان برمی‌دارند. تصاحب قدرت به توسط بلشویکها نیز بطورکلی مطابق همین سابقه بود. یک اقلیت که مانند تمامی اقلیتها مدعی است که به نام اکثریت عمل می‌کند سرانجام اکثریت را منکوب می‌سازد. در روسیه اکثریت با کادتها و منشویکها و سوسیالیستهای انقلابی و آنارشیستها بود. سپس جناحهای مختلف حزب بلشویک هم به‌نوبه خویش به محض استقرار بر اریکه قدرت یکدیگر را میدرند تا استالینی بیاید و کلیه رقیبانش را به دیار عدم بفرستد! در طی انقلاب مکزیک نیز سلسله حوادث مشابهی پیش آمد از جمله به قتل رساندن زاپاتا و کارانزا و ویلا تا زمانی که بالاخره ابرگون به پیروزی دست یافت. این امر درباره انقلاب چین هم با وجود تفاوتهای قهری محلی صادق است و در جاهای دیگر نیز چنین بوده است.

منطق معروف انقلابی که بنا به عقیده تروتسکی وجه مشخص آن دخالت توده‌های مردم در سیر تاریخ است در هیچ کجا در تمامی مراحل صورت عمل نپذیرفته است. اگر قبول کنیم که انقلابها منطق دارند باید این را هم اذعان کرد که این منطق در جهت دیگر و حتی

o سه بیماری بر زبان مستولی است.

o منتقد ادبی معاصر برای فقد یک اثر بیشتر به علوم‌انسانی استناد می‌کند.

o آیا تاریخ دارای معنی است؟

o خصوصیت هر پدید باید جداگانه مورد توجه قرار گیرد.

o رسالت یک روشنفکر افشای فجایع است.

o استدلال بنیامین ماهرانه است اما متقاعدکننده نیست.

o «قاتل» خود را با جبر تاریخ یکی می‌انگارد و به معرفت کلی دست می‌یابد.

بکلی مخالف با جهاتی است که تروتسکی بیان می‌کند. در آغاز «توده‌های مردم» - این هم از آن اصطلاحات دلریشه‌آور است - عامل اصلی وقایع هستند اما دیری نمی‌پاید که فرقه‌های انقلابی حرفه‌ای با کمیته‌هایشان و پیشواهایشان و دبیرکلهای حزبیشان آنان را از صحنه بیرون می‌کنند. در همه این احوال اقلیتهای افراطی، خواه اسمشان ژاکوبن باشد یا ترومیدورین ، ملت را کنار می‌گذارند. وضع السالوادور کمتر از همه این موارد با «منطق انقلابی» مطابقت دارد. در انقلابهای بزرگ چون انقلاب فرانسه و روسیه و مکزیک، ملت در مرحله اول دخالت دارد و به دست او به حیات رژیم قبلی (سلطنت - پورفیریسم - تزاریسم) خاتمه داده می‌شود، و در مرحله بعدی جناحهای انقلابی آنقدر بر سر تصاحب قدرت با هم می‌جنگند تا یکدیگر را نابود سازند. ولی در السالوادور ملت قبل از تصاحب قدرت نفرتش را از افراطیون راست و چریکهای افراطی چپ علی‌السویه ابراز کرده است و سالیان دراز است ک ملت در میان دو تیغه گازانبر دو اقلیت یکی مسلح و دیگری درنده‌خو گیر کرده است.

روشنفکرانی که خود را چپ می‌نامند - و این عنوان حالا دیگر حد و مرز چندانی ندارد - جزیی اعتنایی به این‌گونه استدلالها ندارند و هنگامی‌که واقعه‌ای خلاف تصور ذهنی آنان از آب در می‌آید سری می‌جنبانند و لبخندی می‌زنند و مخالفانشان را به پیروی از روش تجربی متهم می‌سازند و می‌گویند که «اینان کورند و به سبب پیچیدگی بافت جامعه قادر نیستند که پدیده‌های اجتماعی را به‌طورکلی و در مجموع تحلیل نمایند». اینها لفاظی و پرمدعایی بیش نیست و چنان است که یک بافنده از فرط علاقه به طرح پارچه‌ای که می‌بافد با لجاجت سوراخهایی را که در آن به‌وجود آمده است نادیده بگیرد. نظریه‌ها اصولاً برای تبیین رویدادهاست نه برای مخدوش ساختن آنها، خاصه اینکه این رویدادها را در قالب ارسطویی تبدیل به مقولات کمال اولای تاریخی بنمایند. وقتی رویدادها نظریه‌ای را نفی می‌کنند باید آن نظریه را بدور افکند یا اصلاح نمود، و این روشنفکران چنین کاری را نمی‌کنند.

اگر فرض بر این باشد که انقلابها دارای منطق خاص خود هستند لازم می‌آید که منطق کلی هم بر تاریخ حکمفرما باشد. آیا چنین منطقی وجود دارد؟ آیا تاریخ دارای معنی است؟ ریمون آرون فرانسوی در کتاب «فلسفه انتقادی تاریخ» می‌گوید: «فلسفه جدید تاریخ با طرد هگلی تاریخ آغاز می‌شود. کمال مطلوب در این نیست که مفهوم حدوث با قاطعیت تبیین شود... «نقد عقل ناب» به این آرزو پایان داد که بتوان به حقیقت دنیای جوهری پی برد... از همین‌رو فلسفه انتقادی تاریخ هم در صدد یافتن توجیهی برای مفهوم غائی تکامل بشری برنمی‌آید. تحلیل معرفت تاریخی در مقایسه با فلسفه تاریخی همان موضعی را دارد که انتقاد کانت در مقابله با ماوراالطبیعه جزمی دارد.»

چیزی که به همین اندازه عریب می‌نماید این ادعاست که «فلسفه عملی (پراگماتیسم) توده‌های مردم را از دخالت در سیاست منع می‌کند چون تاریخ را از گردونه خارج نمی‌سازد بلکه آن نخبگان جامعه، اعم از انقلابیون یا مرتجعین هستند، که توده مردم را به کنار می‌زنند و آن هم به زور اسلحه، در عین حال که مدعی هستند به نام ایشان دارند عمل می‌کنند. البته در تاریخ بشر مبارزه طبقاتی هم وجود دارد همچنانکه بسیاری عوامل دیگر هم هست که به همان اندازه از قاطعیت برخودار است مثلاً تکنیک و جهشها و تطور و ایدئولوژیهاو معتقدات و شخصیت افراد و گروهها و حتی تصادف بر تاریخ مؤثر می‌باشند.

موضوعی که باز قابل بحث است تصوری است که بسیاری از روشنفکران امریکای لاتین از انقلاب دارند. در واقع به تعداد مورخان نظریه‌های متعددی هم درباره انقلاب وجود دارد. از دید مارکسیستها انقلاب فرانسه به معنی تصاحب قدرت سیاسی بوسیله بورژوازی بود معذلک دوتوکویل با دلائلی قانع‌کننده ثابت کرده است که در اواخر رژیم سلطنتی فرانسه طبقه بورژوازی جای طبقه نجبا را نه فقط در راس مقامات عمده اقتصادی بلکه در داخل حکومت نیز اشغال کرده بود. فرانسوافوره می‌گوید: «انقلاب نه تنها قطع رابطه کامل با گذشته نبود بلکه کاری را که در دوران رژیم سلطنتی آغاز شده بود تکمیل کرد و به پایان رساند. انقلاب فرانسه را فقط با بررسی مقطع تاریخی و تداوم آن می‌توان درک نمود.» چیز عجیب اینست که گفته می‌شود انقلاب «این تداوم را در عمل به انجام رسانید درحالی‌که از نظر ذهنی و فکری رابطه با گذشته گسیخته شد.» مثال دیگری می‌زنم: انقلاب مکزیک در یکی از هدفهای اساسی خود که وظیفه دولت در فرایند نوسازی باشد اقدامات پورفیریسم را دنبال کرد. آنچه گفتیم نباید حمل بر نفی اصالت انقلاب فرانسه در مقایسه با رژیم سلطنتی گذشته آن باشد، همچنانکه انقلاب مکزیک نیز در قیاس با دیکتاتوری پورفیریو دیاز دارای اصالت بود. این مثالها بدین منظور آورده شد تا نشان داده شود که پدیده‌های تاریخی پیچیده‌اند و امکان ندارد با توجیهات ساده و مختصر از قبیل «منطق» کوتاه‌بینانه تاریخ آنها تبیین کرد وانگهی این نباید حمل بر آن شود که سیر تاریخ بی‌معنی و غیرقابل استنباط است بلکه غرض اینست که خصوصیت هر پدیده باید جداگانه مورد توجه قرار گیرد.

از آنجایی که قضایای تاریخی پیچیده‌اند و اوضاع و احوال و اشخاص و عوامل متعددی در آنها دخالت دارند باید آنها را از جهات متعدد توجیه نمود چه هرگز برای یک قضیه تاریخی حتی ساده‌ترین آنها ذکر یکی علت کافی نیست. اصل علیت امروز بطور مشروط مورد قبول است حتی در مورد دانشهایی مانند فیزیک و علوم طبیعی چه برسد به تاریخ که همواره با اشکال به آن اطلاق می‌شده

است. دلیلش نیز کاملاً روشن است چه تعیین کلیه عواملی که در قضایای تاریخی دخالت دارند عملاً ممکن نیست. بدیهی است که این

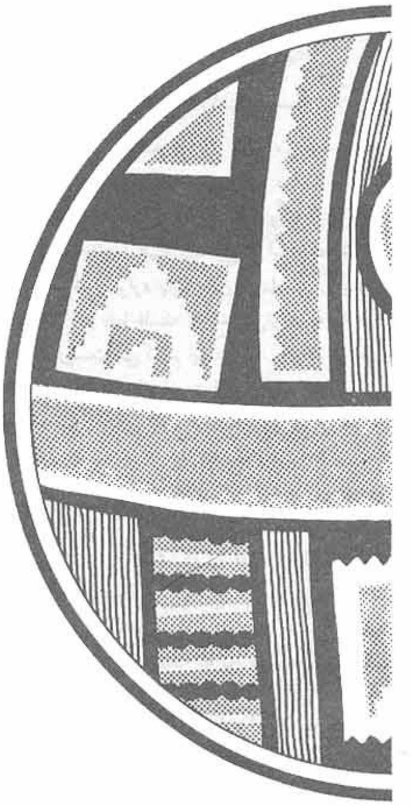


علل خود نیز درجاتی دارند و برخی مهمترند. لکن این درجات نیز لاینقطع در تغییر است و بعضی اوقات عامل فردی قطعیت دارد و در پاره‌ای موارد شرایط اقتصادی یا وضع ایدئولوژیکی مؤثر است. بکرات پیش آمده است که عاملی که کاملاً غیرقابل پیش‌بینی به نظر می‌رسید مثلاً یک حادثه علت اصلی بوده است. علاوه بر این قطعاً و همواره نظر مورخ شخصی است. آیا تاریخ دارای قوانین است؟ به این پرسش با قطعیت نمی‌توان پاسخ داد و آنچه می‌توان گفت اینست که به‌فرض اینکه چنین قوانینی هم وجود داشته باشد هنوزآنها را کشف نکرده‌ایم، حتی از این اندکی فراتر می‌روم و می‌گویم به فرض اینکه ما قادر به کشف تمامی این عوامل باشیم تقریباً غیرممکن و حتی بیهوده است که در صدد برآئیم از آنها قانونی استخراج کنیم. نمی‌خواهم بگویم که تاریخ باید همیشه برایمان «سرزمینی ناشناخته» باقی بماند، لکن پیچیدگی قضایای تاریخی با بررسی صوری ظواهر که در علوم طبیعی متعارف است جور در نمی‌آید اما این امر مانع از آن نخواهد بود که تاریخ قابل ادراک نباشد. منظورم در اینجا از «ادراک» استنباط و فراگیری و تدفین و تحقیق پیرامون یک قضیه تاریخی است نه محدود ساختن و دست کم گرفتن آن. فوره مثالی می‌آورد که مفهوم «ادراک تاریخ» را بر ایمان روشن می‌کند: در جریان انقلاب فرانسه «انقلابات» متعددی رویداد که از آن جمله انقلاب دهقانان را باید نامبرد که به‌کلی مجزا و مستقل از سایر نهضتهای انقلابی (مثلاً انقلاب نجبا ـ بورژواها ـ شلواربلندان...) بود. انقلاب دهقانان برخلاف انقلابهای دیگری که ذکر شد مخالف سرمایه‌داری بود و فوره در اینجا علاوه می‌کند: «این موضوع با دیدی که ما از یک انقلاب منسجم داریم منطبق نیست یعنی انقلابی که راه را برای نشوونمای سرمایه‌داری و بورژوازی که رژیم سلطنتی بسته بود بگشاید.» درباره انقلاب مکزیک نیز همین موضوع صدق می‌کند چه انقلاب زاپاتا انقلاب مادرو نبود حتی انقلاب کارانزا یا ابرگون و کال هم نبود. انقلاب زاپاتا جنبه مترقی نداشت و «توسعه اقتصادی» را در مدنظر نمی‌گرفت بلکه خیلی بالاتر از این‌ها بود. انقلابی که به دست ابرگون و کال انجام می‌شد اقدامات تجددخواهانه پورفیریو دیاز ادامه می‌داد ولی انقلاب زاپاتا در جهت نفی این اقدامات بود.

احکام دهگانهٔ تاریخ

برخی از مخالفان زائید در تأیید نظر خود جنگ داخلی اسپانیا را مثال می‌زنند و به زعم آنان جنایات و اجحافهایی که در منطقه تحت تصرف جمهوریخواهان صورت گرفت تزلزلی در اصول عقیدتی آنان ایجاد نکرد غافل از اینکه مسئله اخلاقی یا سیاسی را که اعمال فلان یا بهمان جناح مطرح می‌سازد نمی‌توان به این سادگی تعبیر کرد، چنانکه خود زائید هم این استدلال را به باد تمسخر می‌گیرد و می‌گوید بنابراین اگر من از هدفی والا دفاع می‌کنم تمام وسائل حتی ارتکاب جنایت هم برای نیل به آن مجاز خواهد بود. مسئله ارتباط بین هدف و وسیله موضوعی بغرنج است و از قدیم‌الایام مورد بحث بوده است لذا حل این معضل آن هم در قالب چنین تفسری حمل بر خودپسندی خواهد شد لکن تذکر این نکته ضرری ندارد که این موضوع تنها مربوط به عاملان جنایت و قربانیان آن نیست بلکه ناظران و شاهدان آن هم که روشنفکران باشند ارتباط دارد. آیا این مشروع است که نویسنده‌ای جنایات حزبش را کتمان کند؟ مثالی که راجع به جنگ اسپانیا زده شد دقیقاً می‌تواند پاسخی به این مسئله باشد.

در زندگینامه سیمون ویل که یك بانوی دوست و شاگردش نوشته چنین آمده است: «در این دوران (۱۹۳۸) کتابی از ژرژ برنانوس به نام «گورستانهای بزرگ در نور ماهتاب» منتشر شد... برنانوس که در جزیره مایورکا (جزیره خوش آب و هوایی در مدیترانه متعلق به اسپانیا) می‌زیست شاهد ماجراهایی بود که در این منطقه در زیر سلطه نیروهای فرانکو می‌گذشت. گرایشهای فکری و سیاسی او به‌عنوان یك نویسنده کاتولیك و عنصر سلطنت‌طلب و ستایشگر در درومن مرتجع، موجب شد که او از قیام ژنرالهای اسپانیا علیه حکومت جمهوری آن کشور هواداری نماید لکن با این



وصف از برقراری رژیم ترور در آن جزیره بوسیله فاشیستهای هوادار فرانکو و از شمار کسانی که بیهوده اعدام می‌شدند معذب بود... و برنانوس در کتابی که ذکر شد این جنون وحشتناک آدمکشی را سخت نکوهش می‌کند...» در اینجا سیمون ویل خود را مکلف می‌داند که نامه‌ای به او نویسد و شرح دهد که خود او هم که در جناح مخالف یعنی هواداران جمهوری قرار داشت چه تجربه تلخی از فجایع مشابه دارد. سیمون ویل در نامه خود بعضی از این فجایع را که به چشم دیده بود نقل می‌کرد و هر چند این اعمال وحشتناکتر و شرم‌آورتر از آنچه که برنانوس شرح می‌داد نبود ولی نشان داد که چه وضع مشابهی در اردوی هر دو طرف وجود دارد. با نهادن نظر برنانوس کاتولیك و سیمون ویل سوسیالیست در کنار هم، دو درس عبرت می‌توان آموخت. نخست اینکه هر قدر هم هدفهای عقیده‌ای که ما مدافع آنیم والا و متعالی باشند نمی‌توان آنها را از وسائلی که برای نیل به آنها به کار می‌رود جدا دانست. تنها دستیابی به غایت مطلوب نباید معیار سنجش اخلاقی کرد آرمان قرار گیرد. درثانی درست است که افشای فجایعی که به توسط حزب ما صورت می‌گیرد دشوار می‌نماید، لکن رسالت یك روشنفکر افشای چنین فجایعی را اقتضا می‌کند.

در آخرین شماره مجله «ناراضی» (زمستان ۱۹۸۱) نویسنده امریکایی لایونل آبل در مقاله پرمغزی که راجع به هدفها و وسائل نگاشته شده این مسئله را بحق مشکل اساسی قرن ما معرفی می‌کند. آبل عقیده والتر بنیامین را نقل می‌نماید که به موجب آن خشونت را از دو طریق می‌توان مورد قضاوت قرار داد، یکی از نظر حقوق طبیعی و دیگری از نظر حقوق موضوعه. منتقد آلمانی در این‌باره می‌نویسد: «قانون طبیعی (... هر یك از حقوق موضوعه را با انتقاد از اهداف آن مورد سنجش قرار می‌دهد و حال آنکه قوانین موضوعه تنها می‌تواند...) نسبت به حق جدیدی که در شرف استقرار است و وسائل برخورداری از آن نظر بدهد. معیار سنجش هدفهای انسان عدالت است ولی معیار وسائلی که برای نیل به این هدفها به کار برده می‌شود فقط تطابق آن با قانون است. حقوق طبیعی وسائل مورد استفاده به‌خاطر تحقق هدفها را بسته به اینکه تا چه اندازه موافق با عدالتند توجیه می‌نماید لکن وظیفه حقوق موضوعه اینست که مشروعیت وسائلی را که به کار برده می‌شود با سنجش عادلانه بودن اهداف تضمین نماید.»

استدلال بنیامین ماهرانه است ولی متقاعدکننده نیست مثلاً وقتی وسائلی ناشایست برای تحقق هدفهایی شایسته به کار برده می‌شود چه باید کرد؟ آبل در این‌باره چنین توضیح می‌دهد که در اغلب موارد میان وسائلی که از دیدگاه حقوق طبیعی به علت اعمال خشونت یا بنا به علل دیگر غیرقانونی و نامشروع بشمار می‌آید، تضاد وجود دارد. البته بنیامین از این تضادها چشم نمی‌پوشد لکن معتقد است که در برخی موارد باید نظریه بینابینی را یافت و پذیرفت، و این معیاری است بالاتر که فقط فلسفه تاریخ می‌تواند به ما عرضه کند. در پایان قرنی که ما در آن زیست می‌کنیم ایراد وارد کردن بر نظریه بنیامین دشوار نیست. تبدیل فلسفه تاریخ به یك قدرت قاهره فوق بشری معنیش اینست که وجدان خود را معیار سنجش اخلاقی امور قرار ندهیم، گوئیکه اساس اخلاقیات بر وجدان شخصی استوار است. بلکه ملاک تشخیص اخلاقی بودن امور را بر عهده مقامات دولتی واگذاریم. این طرز استدلال نوعی برخورد ناهنجار با حقایق است که سقراط و کانت (معلمان اخلاق) هم از شنیدن آن شرمگین می‌شدند. آیا صحیح و مشروع است که به آنچه وجدانمان حکم می‌کند عمل نکنیم بلکه به حکم مقامی بالاتر که دور از دسترس و ناشناس است تن در دهیم؟ در اینجاست که پای مصالح عالیه دولت به میان کشیده می‌شود که این بار نه به فرمان مشیت الهی بلکه به نام فلسفه تاریخ عمل می‌کند.

دلیل متقن دیگری که در رد نظریه بنیامین دارم این است که اطاعت از حکم جابرانه فلسفه تاریخ بسیار سخت‌تر از اطاعت فرمان پروردگار است یا به عبارت دیگر غیرممکن است زیرا چه کسی را زهره آنست که در این سالهای دهه ۱۹۸۰ میلادی ادعا کند از سیرت و مقاصد تاریخ آگاهی دارد؟ چه کسی حق دارد همنوعانش را به نام آینده محاکمه و محکوم نماید، آن هم آینده‌ای که کسی هرگز آنرا ندیده و بیش از پیش نامعلوم بنظر می‌رسد؟ اصول اعتقادی ادیان در مجموعه‌هایی آورده می‌شود و حاوی چند دستورالعمل روشن و قاطع و مطلق است از قبیل اینکه آدم مکش، دزدی مکن، به زن دیگری چشم طمع مدوز، وقس علیهذا. این احکام ارتباط به اوضاع و احوال خاصی ندارد زیرا کلام ربانی سرمدی و از حیطه زمان و مکان خارج است برعکس آنچه که تاریخ به ما می‌آموزد - بفرض اینکه تاریخ زبان داشته باشد و با ما سخن بگوید نه اینکه فقط «توپ و تشر» بزند - گذرا است و در نتیجه نسبی و متناقض و تابع احتمالات خواهد بود. کلام تاریخ نامفهوم و در پرده است و بفرض اینکه درک و تفسیر آن هم ممکن باشد چگونه می‌توان اخلاقیات را بر روی آن بنا نهاد؟ سارتر سخت کوشید که با بررسی محتملات تاریخی اخلاق جدیدی را بنیان نهد ولی در این مهم کامیاب نشد و البته جز این هم انتظار نمی‌رفت زیرا اخلاق که چیزی ثابت است با آنچه که وقوع آن محتمل است امکان سازش ندارد چرا که جمع اضداد خواهد بود. بالاخره باز هم بفرض اینکه تاریخ قادر به سخن گفتن باشد و ما کلامش را بشنویم و بتوانیم بر اساس آن که جنبه نسبی دارد اخلاق را بنا کنیم آیا امر و نهی‌های اخلاقی تاریخ قابل اجرا خواهد بود؟ البته که نه و دلیلش هم ساده است زیرا تاریخ احکامش را پیش از آنکه اعلام کند صادر می‌کند و اگر هم «سخنی» بگوید پس از «پایان کار» خواهد بود. مارك آنتوان سردار رومی نمی‌دانست که در آکتیوم شکست خواهد خورد و لنین حتم نداشت که واگن مهر و موم شده راه‌آهن آلمان او را به سلامت در ایستگاه راه‌آهن فنلاند در خاک روسیه پیاده خواهد کرد.



قاتل و ابدیت

در منظومه‌ای به نام «قاتل» که مضمون آن قتل تروتسکی است شاعر انگلیسی چارلز تاملینسون با ژرف‌نگری فوق‌العاده‌ای نشان داده است که چگونه شخص متعصبی که خود را آگاه از راز تاریخ می‌داند به دام مرگ می‌افتد. تا آنجا که من می‌دانم این منظومه به بهترین وجه نیرنگی که جبر تاریخ را جانشین وجدان بشر می‌کند، رد کرده است. قاتل که تبری بدست دارد در پشت سر قربانی خود که سرگرم برهم زدن اوراقش هست ایستاده است و این افکار در مغزش می‌گذرد:

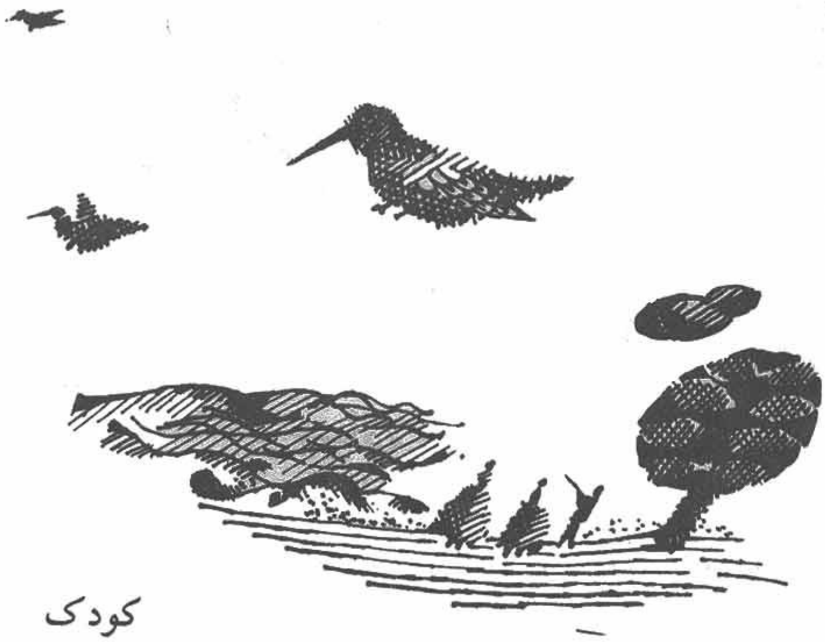
می‌نوازم ضربه را، چون منم آینده‌ساز
آنگاه که قتل‌افزار از دست فرود آید، ز آینده بسازد حال
چون غرفهٔ من باری، این لحظهٔ حال اینک
بر تارک بالای هر موج بیاویزد
موجی که تو گویی خود هرگز نه فرو ریزد

از نظر قاتل در آن لحظه زمان از حرکت باز می‌ایستد و آینده‌ای به عرصه وجود می‌آید که به ابدیتی سرگیجه‌آور می‌پیوندد یا به عبارت صحیح‌تر در نوعی ابدیت فلسفی مستغرق می‌گردد· لحظات از همان ماده‌ای ترکیب شده‌اند که تاریخ را می‌سازد ، ماده‌ای که از اجزاء سه‌گانه زمان یعنی گذشته و حال و آینده فراتر می‌رود زیرا نام حقیقی آن «جبر» است و قاتل خود را با «جبر تاریخ» یکی می‌انگارد و بدین‌سان به معرفت کلی دست می‌یابد· ابدیتی که دروغین است، معرفت کلی که مسخره است و هر دوشان، هنوز از نیستی به هستی نیامده محو و نابود می‌شوند· پیکر سنگین مردی که بر زمین می‌افتد و جیغ وحشتناکی که سر می‌دهد و خونی که اوراق کاغذ و نازبالش را رنگین می‌سازد و شکاف هولناک زخمی که در سر مقتول باز شده است، همه اینها دست به دست هم می‌دهند، و بنا به گفته شاعر از زبان قاتل:

جهان در زیر پایم می‌گریزد
فرو افتاده‌ام اندر گل و لای
و در آلودگیهای حوادث
زمان و دستها و دیدگانها

قاتل مؤمن به ایدئولوژی از زمان موهوم فلسفه تاریخ به زمان واقعی پرتاب می‌شود و از «جبر تاریخی» حوادث محتمل زمینی گرفتار می‌گردد و از فراز پایگاه یقین به ورطهٔ شك سقوط می‌کند··· در دنیایی که همه چیز نسبی است آیا قواعدی هم وجود دارد؟ شاید یك قاعده وجود داشته باشد و آن مسئله‌ایست که سیمون ویل در نامه‌اش به برنانوس متذکر شده است· رمان‌نویس فرانسوی گمان می‌کرد محرک ارتکاب شقاوتهای بیهوده‌ای که او در مایورکا به چشم خود دیده بود ترس است· لکن سیمون این نظر را نمی‌پذیرد بلکه به زعم او آنچه که به مراتب از ترس نیرومندتر است «جو از قتل» با استناد به مسلك فلسفی است، و البته این اصطلاح را زائید ساخته است، در آنجا که می‌گوید: «وقتی که مقامات دنیوی یا دینی فتوا می‌دهند که جان طبقه‌ای از افراد بشر اصولاً ارزشی ندارد، همنوعان دیگرشان از روی اعتقاد آنان را صاف و ساده می‌کشند و خود را برا از کیفر می‌پندارند··· بدین‌سان غایت مطلوبی که بخاطر آن مبارزه می‌کنند بزودی به طاق نسیان سپرده می‌شود زیرا تعریفی که از این غایت مطلوب می‌شود مژده خیر عموم افراد و نوید قائل شدن ارزش برای جان انسانها را می‌دهد· باری، جان انسانها آن چیزی است که کمتر از هر چیز دیگر ارزش دارد·» عیب در اینجاست که انسان از انسانیت عاری شده است· همیشه قبل از آنکه نهادهایی همچون کشتارگاههای انسان و اردوگاههای کار اجباری تأسیس گردد عمل شستشوی مغزی بر روی روشنفکران انجام داده‌اند تا اینان همنوعان دیگر خود را از جنبه انسانی عاری بینگارند و بتوانند آنانرا منقاد و برده خود سازند یا نابود کنند· این عمل نوعی تف سربالاست چه نفی انسانهای دیگر به معنی نفی خودمان به‌عنوان یك انسان نیز هست

اکتاویو پاز
جلال ستاری



کودک

میان عصر که در ماندن لجاج می‌ورزد
و شب که انبوه می‌شود
نگاه دخترکی می‌درخشد.
دخترک دفتر مدرسه و مشق را رها کرده است،
و سراسر وجودش، دو دیده شده‌اند که خیره می‌نگرند.
تابش روشنایی روز بر دیوار ناپدید می‌شود
آیا دخترک به‌پایان روشنایی می‌نگرد یا به آغازش؟
پاسخ خواهد داد که نه پایانی می‌بیند و نه آغازی.
نامتناهی، نمایان است و پیدا.
دخترک هرگز نخواهد دانست به چه می‌نگریسته است.

گورستان مسلمانان

در آسمانی که رنگ آبی یکدستی دارد
گنبدهای مزار
ـ که سیاهند و در یک نقطه تمرکز یافته‌اند ـ
ناگهان مرغانی پرواز دارند.

دهلی - اکتبر ۱۹۶۳



گفتگو با حسن فدایی

جهان بالقوه از آن شعر است

زمانه چنان شد که نسل سوم ادبیات امروز ایران به دلایلی چند نتوانست چنان که شایسته است، خود را به مخاطبانش بشناساند.

نسل سوم که با شعر و داستان، کم‌وبیش از آغاز دهه‌ی پنجاه دست‌وپنجه نرم کرده بود، درست در اوج شکوفایی و اشاعه‌ی ذهن و اثرش، با بن‌بستهای ناهنجاری روبه‌رو شد که جدا از شرایط اجتماعی، یکی از آنها حقد و حسدهای تنی چند از نسلهای پیشین بود و دیگری سنت پوسیده‌ی مراد و مریدی که از آن به سود خویش، بهره می‌بردند· اما چنان که می‌بینیم، نسل سوم با همه‌ی فرازونشیبها و تنگناهایی که در سر راهش بود و هست، دارد آرام آرام قلعه‌هایی از ادبیات امروز ایران را فتح می‌کند که از نسلهای پیشین به جز چند استثنا نتوانستند به آن برسند·

نسل سوم، متعهد به هنر و ادبیاتی است در فرایند اعتلای شرایط انسانی که اگر در بیست سال گذشته، امکان انتشار آثار و اندیشه‌هایش را نیافته، اکنون «گردون» با تمام امکاناتش در اختیار آنان است تا با اشاعه و تعالی هنر و ادبیات امروز، بتواند گامی سودمند در همواری راههای آینده و نسلهای آتی بردارد·

«گردون» بر آن است که در هر شماره به معرفی و بررسی یکی از شاعران، داستان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان نسل سوم بپردازد· گامی هر چند کوچك، اما با استقبال خوانندگان، روشنفکران، شاعران و نویسندگان این امکان در تمام زمینه‌ها و در تمام نشریه‌ها برای هنرمندان معاصر فراهم خواهد شد·

حسن فدایی که چون بسیاری از شاعران ایران از نوجوانی شعر می‌گوید. نخستین مجموعه‌ی شعرش به نام «ارغوان» در سال ۱۳۶۲ توسط انتشارات روزن در دوهزار نسخه منتشر می‌شود. این مجموعه دارای پنجاه شعر کوتاه بلند است و دو مقدمه. یکی به قلم «مهدی اخوان ثالث» و دیگری نوشته‌ی نامی پتگر.

اخوان ثالث می‌نویسد:

«... می‌گویم خوش آمدی جوان، به جمع پریشان ما ناشادان ملول، نغمه‌سرایان بی‌باغ، به قفس خوش‌آمدی، ای پرنده هر کجایی که دیدم و شنیدم گهگاه، خوش می‌خوانی.

تو بدک نمی‌سرایی آنگاه که نغمه‌سر می‌کنی از کشتزاران، درو، باران و گیسوان معشوقه‌ات که گاهی شاید دختری چینی باشد و گاه روستایی زنی از مرغزاران سرزمین پدر و مادرت... تو غزل خوش می‌سرایی.

اما اکنون هنگام قصیده‌ی فریاد است... هق‌هق را هم گاهی بشنو، ای که قدقد جوانی را خوش بر می‌کشی.

دیدم که جایی از باد پرسیده بودی:

ای باد

قتلگاه مردانت کجاست؟»

نامی پتگر به بررسی یك شعر بلند به‌طور اخص می‌پردازد و شاعر را به نوعی همزاد باد می‌بیند.

«باد، به گونه‌ای زنده و مؤثر در بیشتر اشعار وی در جریان است و انسان بی‌اختیار به یاد این بیت مولانا می‌افتد که:

حمله‌مان از باد و ناپیداست باد
جان فدای آنچه ناپیداست باد

... دیگر ویژگی شعر او تصویری بودن آن است.

... رنگ‌آمیزی این تصاویر دارای شدت در بیان اکسپرسیون هستند و هارمونی این رنگ‌آمیزی ایرانی است.»

م. ع. سپانلو، پس از انتشار «ارغوان» حسن فدایی را بهتر می‌شناسد. مطالعه‌ی شعرها، سبب می‌شود که یادداشتی بر آن به شاعر بدهد.

یک چشم‌انداز

من فکر می‌کنم به اعتبار چند قطعه از این مجموعه می‌باید اثر حسن فدایی را جدی گرفت. نخستین بار دو قطعه‌ی «روی گندمزار» و «سلیمه» نگاه من را به گوینده‌ٔ کم نام و نشانی کشید که کارش، به شیوه‌ای درونی، فرمی ساخته و پرداخته داشت. او به‌طور غریزی می‌دانست که مصرعهایش را کجا باید قطع کند یا بپیچاند یا تکرار کند.

در این ساختهای موزون و ظریف است که او تماشاهای کوتاه خود را از طبیعت با لحظاتی از حضور انسانی چاشنی می‌دهد و قطعه‌های حسی، با لطافتی رمانتیک می‌سازد. به‌علاوه همه اینها عادتاً با زبانی عزم که مزاحمتی ندارد و حامل معناست بیان می‌شود. نوعی شفافیت که گاه رسیدن به آن هدف می‌شود و در «آن لحظه» می‌توان فدایی را به‌طوری احترام‌آمیز «شاعر» خواند:

آن که می‌بلرد در ایوان
گیسوان تست یا باران؟

«اما رسیدن به این منزل حساس فقط آغاز کار است. بااین وسایل او باید به دیدار جهان برود و در تاریخ و اجتماع ـ یا علیرغم آنها ـ حادثه بیافریند. شعرهای این دفتر البته چنان عزیمتی را نشان نمی‌دهد. شاعر در چشم‌انداز آن ایستاده، اما ظرفیت رفتن در او هست.»

ما نیز امیدواریم حسن فدایی از این ظرفیت بهره بجوید و در شعرش، جهان گسترده‌تری را بپیماید، خواه به قول عمران صلاحی به طنز باشد و خواه جدی. یادداشتی از عمران صلاحی درباره‌ی کتاب «ارغوان» به دستمان رسید، که با چاپ آن، امیدواریم از طنزهای گزنده‌ی عموان در امان بمانیم:

«حسن فدایی در مجموعه‌ی ارغوان نقاشی است که ابزار کارش کلمه است و چشم‌اندازش طبیعتی است گرم و زنده. انسان با طرحی کمرنگ در زمینه ایستاده است و چهره‌ای اندوهگین دارد، اما نومید نیست...

شعرها جمع‌وجورند و چفت و بست محکمی دارند و از طنزی پنهان برخوردارند. شعرهای «سکه» و «مست و مست» طنز آشکار است.»

خط اگر آمد به خانه
شیر اگر آمد به میخانه
سکه شب را می‌شکافد... خط!
مرد تنها
از حساب سکه سر جنبانده
و آنگاه رندانه
جانب میخانه می‌گیرد.

می‌توان بیشتر و بیشتر از شعر حسن فدایی حرف زد و یا نقل‌قولهایی از دیگران، چون آتشی، دستغیب و منزوی آورد، اما مجال کم است و شاید حوصله‌ی خواننده هم نچندان. پس به سراغ شعر فدایی می‌رویم. شعر تازه او «شاخسار شیونها» را می‌خوانیم و به گفتگوی با او می‌پردازیم.

شاخسار شیونها

می‌خواهمش ببینم
او را که خفته است
در حجله‌زار تابوتش
با پنج زخم عریان در سینه
با کاکل پریشان
در رملها و ترکشها
می‌خواهمش ببینم
یك سو زنید خلعت او را
این سبز خط سپید که پوشیده است
یارش کجاست
کو آن نوعروس کوچك
با گوشوار گیلاس
در حجله‌های باد و صدف
با پنج آرزو
پژمرده
بر شاخسار شیونها

بعد از یک تماس تلفنی، حسن فدایی می‌پذیرد که نشستی با او داشته باشیم. می‌آید. مهجور است و با چهره‌ای آفتاب‌خورده و پیشانی بلندی که در ریزش موهایش گم شده است. با خنده‌ای که بیشتر می‌توان آن را در چشمهای کوچک و چینهای زیر آنها دید، می‌پرسد: «چی شده است که سراغ من آمده‌اید؟» توضیح مختصری می‌دهم و هنوز دارد تصمیم می‌گیرد که از او می‌پرسم: «بد نیست به رسم معمول، بگویی کی بوده‌ای؟ کجا بوده‌ای؟ چه کرده‌ای؟ و حالا چه می‌کنی؟»

- در اسفندماه سال ۲٤، در قلعه‌ای قدیمی نزدیك نطنز متولد شده‌ام. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را به‌طور پراکنده در آبیك قزوین، نطنز، تهران و اصفهان گذراندم و تحصیلات دانشگاهی را در پلی‌تکنیك تهران که حالا شده است دانشگاه علم و صنعت.

ـ چی خوانده‌ای؟

- مهندسی برق.

ـ ازدواج هم کرده‌ای؟

- پنج سال پیش ازدواج کردم و حالا دو دختر دارم.

اخوان ثالث: اکنون هنگام قصیده‌ی فریاد است.

نسل سوم از زیر بار ایدئولوژیهای دوالپا رسته است.

شعر هنر ملی ماست.

- باز هم مثل دوران کودکی و جوانی به این شهر و آن شهر می‌روی؟

- نه زیاد. گاهی برای کارم می‌روم. اما خانواده‌ام در تهران زندگی می‌کنند.

- از کی علاقه‌مند به شعر و ادبیات شدی؟

- کلاس اول دبستان که بودم عمویم به‌عنوان هدیه یك جلد کتاب حافظ برایم خرید.

- از کی شعر گفتی؟

- از دوازده سالگی. اولین شعر قطعه‌ای بود با وزن و قافیه‌ی بوی جوی مولیان آید همی. معلمی اهل ذوق داشتم که آن را تصحیح کرد و کم‌کم راه افتادم. کلاس دوم دبیرستان که بودم، یعنی چهارده سالم که بود، دیگر هیچ اشکال وزنی در شعر نداشتم. طبع روانی داشتم و بیشتر تحت تأثیر ایرج‌میرزا می‌نوشتم.

- چیزی از آن شعرها به خاطر داری؟

شاعران پیشین را در نظر بگیریم، متوجه حرف من می‌شوید.

- آن‌طور هم که می‌گویید نیست.

- با کمال تأسف زمان و مکان ضد شاعر شده‌اند، گرچه به قول هاکسلی، جهان بالقوه از آن شعر است و اینان از آن بی‌خبرند.

- تعالی ادبیات معاصر ایران را بیشتر در کدام دوره می‌بینی؟ در کدام دوره بیشتر متجلی شده است؟

- به گمان من دهه‌ی پنجاه به نسبت غنی‌ترین دوره شعر معاصر بوده است و من نیز از این دوره بیشترین تأثیر را گرفته‌ام.

- در شعر به کدام اصول معتقدی. ساخت وشکل شعری یا وزن و...؟

- همچنان که اگر نور را تجربه کنیم، هفت رنگ جدا خواهیم داشت، هنر از جمله شعر نیز در تجزیه به آحاد مختلفی تقسیم می‌شود. در مورد

هست و هم اندیشه. منتها در مورد شاعران، نسبت این دو عامل، احساس و اندیشه، متفاوت است. فکر می‌کنم سهم احساس در دوره جوانی ومیانسالی شاعر بیشتر است و همراه ضعیف شدن طبیعی احساسها اندیشه رشد می‌کند و شاعر بسوی کمال می‌رود.

- این در مورد کدام شاعر این دوره مصداق دارد؟

- اگر شاعر در طول زندگی خود به اندیشه‌ی والایی دست نیافته باشد، احساسهای او نیز کم‌کم رو به خاموشی می‌روند. سرگذشت محتوم اغلب شاعران معاصر متأسفانه چنین بوده است.

- نظرت درباره‌ی نسل سوم چیست؟

- این تقسیم‌بندی فرضی که مبتکرش هم تا حدی که من اطلاع دارم، منصور کوشان است، به‌طور طبیعی هم تقسیم‌بندی مناسبی است.

- منظورم آثار نسل سوم است؟



سپانلو: شاعر باید به دیدار جهان برود، حادثه بیافریند

حسن فدایی:

o شعرای معاصر سرودن شعر را جدی نگرفته‌اند

o شعر ذهن را روشن می‌کند.

o از این طرحها رامبراند روزی صدتا می‌زند.

o زمان و مکان ضد شاعرند.

o سرگذشت محتوم اغلب شاعران معاصر چنین بوده

خوش به جهان آب‌وهوای نطنز
دشت و دمن باغ و فضای نطنز
کرکس زبانش چو یك کوه زر
خاک نطنزش به بغل چو گهر

- چرا کرکس؟

- کرکس نام کوهی در نطنز است.

- کی با شعر امروز ایران آشنا شدی؟

- درست یادم نیست، اما وقتی شعری از م ـ آزاد را در یکی از مجله‌های آن زمان خواندم، شگفت‌زده شدم.

- چه زمانی شعر را جدی گرفتی؟

- فکر می‌کنم نه‌تنها من، بلکه هیچ‌یك از شعرای معاصر سرودن شعر را جدی نگرفته‌اند وگرنه، شعر معاصر چه از نظر کیفیت و چه از نظر کمیت نباید این وضع را می‌داشت.

- ممکن است توضیح بدهی؟

- مثال می‌زنم، نظر دوستی را در مورد طرحهای دوست دیگری جویا شدم، گفت: طرحهایش بسیار زیباست، اما از این طرحها رامبراند روزی صدتا می‌زده است. شعر هنر ملی ماست و اگر آثار

شعر می‌توان جوهر شعری، وزن، تصویر، موسیقی شعر، قافیه را در نظر داشت که در مجموع شعر را می‌سازند. هفت طیف نور یك نور را می‌سازند تا جهان را روشن کنند. شعر نیز با طیفهایش جهان ذهنی مخاطبش را روشن می‌کند.

- زندگی شاعر را تا چه حد در ارتباط مستقیم با شعرش می‌بینی؟

- شعر نیز یك محصول تولیدی است و چون سایر تولیدات در فرایند خود نیاز به مواد خام دارد. مواد خام شعر زندگی شاعر است. هر چه قدر زمانهای شاعرانه زیستن در زندگی شاعر بیشتر باشد محصول شعری او بیشتر و بهتر خواهد بود.

- به تعهد در شعر معتقدی؟

- نمی‌دانم تعهد دقیقاً چیست. اما می‌دانم تعهد شاعری مثل باباطاهر عریان از تعهد ناصرخسرو بسیار ژرفتر و درستتر بوده است.

- در شعرهایت کدام اندیشه را می‌خواهی به خواننده برسانی؟ اصلاً به بیان اندیشه در شعر معتقدی؟

- به گمان من در هر شعر والایی هم احساس

- به نظر می‌رسد ادبیات نسل سوم از زیر بار ایدئولوژی‌هایی که همچون دوالپا بر پشت گردنش سوار شده بود، رسته است و این خود جای شادی بسیار دارد. این امید هست که از آن حالت انفعال درآمده باشیم. ببینید کتابی چون دن آرام در چهار جلد با آن عظمت و آن حجم، با آن که سرگذشت ضدانقلاب روسیه است، نویسنده‌اش هیچ‌کجا جار نمی‌زند. لزومی نمی‌بیند که عقاید خود را جار بزند. اما مسئله ناامیدکننده‌ای که همچنان در اینجا وجود دارد، باندبازی به شیوه‌های مافیایی در عرصه‌ی هنر و ادبیات است. هنوز شاعر خوب کسی نیست که شعر خوب می‌گوید. کسی است که دوست خوبی در فلان تریبون انتشاراتی دارد. این باعث می‌شود که خودبه‌خود آنها که خلاقیتشان بیش از پرروییشان است، کنار بنشینند و عرصه، عرصه‌ی ابتذال شود. از این طریق، عده‌ای به‌عنوان شاعر معروف می‌شوند و این باعث می‌شود که ذهن زلالی چون ضیاء موحد در منطق ریاضی محو شود و شاعری چون عمران صلاحی با آن ذهن درخشان در شعر، بسوی طنز برود. ■

حسن فدایی



حجلهٔ حریر

ماه
پیراهن زفاف به تن می‌درد

در حجله حریر عروس جوان
افشانده گیسوان سیه در بهار شب
بی‌تاب لحظه‌های شکوفای وصل
در انتظار داماد
گلهای پیکرش را می‌آراید

افتاده
آنسوی باغ
اندام بی‌مثالش
پای انار بن
و نیك گلوله‌ای سوزان
گل می‌دهد
در شورهزار خونش
داماد مرده است.

حمله هوایی

ماه ترسان
در شیهه سرخ آتش‌بار
پرنده‌ای
بال بریده‌اش را
به منقار می‌برد
نارنج مرگ
در مزارع خواب
می‌شکفد
کودکی مرده
عروسکش در پناه رؤیا
خفته است
ماه گریان
کفشی کوچك
در دست دارد.

قصر

شطرنج ماه را
در کشتزار
اسبی سفید پی می‌شود
سربازها سوار پریشان را
با تیغهای آخته تاراج می‌کنند
در قصر شاه
قوشی گرسنه
منقار در گلوی کنیزک
می‌چرخاند
و باد سوگوار
در قلعه‌های ماه
می‌گردد.



هرمز ریاحی

... یاد

غلتان غلتان
غبار مخمل زر
طاقه‌های زری‌دوزی
شاخابه‌های آفتاب
منجوقهای رنگی کودکی
آب می‌شود.

غلتان غلتان
غبار مخمل زنگاری
تاش تاش پنبه، آبی آسمان
شاخابه‌های روز
توپ توپ کرکی سفیدابی
آب می‌برد.

غلتان غلتان
غبار مخمل نقره ـ زر ـ زنگاری ـ سفیدابی
گلهای ریز، بنفش
دشتی شقایق، بافه‌های علف، درختها، جانور
مینیاتور ایرانی
بوی شگفت، یاد می‌آید.

غلتان غلتان
غبار مخمل نارنجی
زمین، دوار، سبزه‌زار
درمدره رنگ، ترانه، لبخند، پرنده
ملیله‌دوزی
غروب می‌کند.

غلتان غلتان
غبار مخمل نقره
ساتن و حریر
شاخابه‌های شب
آینه می‌برد.
روشنترین مروارید
پس پلکهایم
در ورطه‌ها، یاد تار می‌شود.

بررسی دفترهای شعر

«شاپور بنیاد»

سعید مهمینی

فرازی بر فرودهای پیشین

از شعر گفتن، خطر کردن است، اما در عین حال، جای بحث بسیار دارد: بویژه این‌که مدعیان بسیارند و داعیهٔ رهبری شعر، بسیار. امواج گذرایی آمده‌اند و رفته‌اند، از موج نو تا شعر حجم و تا... و هیچ‌کدام هم نتوانسته‌اند ماندگار شوند. اما رود پرتوان شعر امروز با تمام فراز و فرودها به راه خویش می‌رود و در این روند کسانی مانده‌اند و خواهند ماند که در جهت مسیر تکوینی و تکاملی آن گام برمی‌دارند.

شعر بی‌وزن را طی چند دهه تجربه کرده‌ایم و دانسته‌ایم شعرهایی از این دست آن‌گاه می‌مانند که بافت زبانی استوار همراه با تصاویر سامان یافته و به شکل رسیده و عاطفه - اندیشهٔ قوی، داشته باشند.

شاپور بنیاد از جمله شاعرانی است که در تلاش دستیابی به این شکل شعری است، و از سال ۴۹ تاکنون چهار دفتر شعر از او منتشر شده است.

دفتر اول

«خطبه‌ای در هجرت و چند شعر دیگر»

چاپ کوروش - شیراز - سال ۱۳۴۹

این دفتر مجموعهٔ شعرهای سالهای ۴۸ - ۴۷ شاعر را دربردارد. در ۹ شعر کوتاه اول این دفتر، شاعر تحت تأثیر جو شعری حاکم بر زمانه، شعرکهایی - که امروز به‌گونه‌ای دیگر باب شده - سروده است که حال و هوایی درخور آن سالها دارد. با تجربیاتی در وزن و بی‌وزنی که در آنها ذهن شاعر یك‌دست نیست.

قاب شکسته افتاد
با طرح سبز نارنج

دیوار ماند و بر او
این یک دو خط نوشته:
(یادش به خیر ماناو
آن سبز پرتلالؤ)

بنیاد، در این مجموعه گاه به وزن و حتی، قافیه روی می‌آورد و گاه شعرهایی بی‌وزن و آهنگین می‌نویسد در آنها پایه‌ریزی زبان و شکل کار خود را، می‌جوید. جرقه‌هایی از این دست را گاه درون بخشی از شعرها می‌بینیم:

آئینه‌ای در برابر،
و انعکاس فرسوده‌ای که ادامه‌ی پدر است.

خنجر
که همیشه در انتهای درد
فرود می‌آید،
آینه‌ست.
و این غبار،
غبار سالهاست
کاینچنین مرا فرسوده و سائیده
و این
ادامه‌ی دردست در:
آینه‌ی روبرو

شعر «حدیث نفس۲»

نگاه، فضا، زبان، لحن و به‌عبارتی زیربنای ساختار شعری بنیاد در دفترهای بعد با این شعر و نیز شعر «عاشقانه۲» پایه‌ریزی می‌شود.

تهاجم اندوه، تنهایی مذاب، نهایت مغموم، زنبورهای حادثه، مرقد گیسو، قفل گیسو، شب ما بی‌سحران، سوار غمگین، سلالهٔ عاشقان، درخت سرخ حادثه، رواق آینه، تیغ بلند شك و... تعابیر و تصاویر و مشغولیت ذهنی بنیاد در دفتر اول است. بنیاد در این دفتر ویژگی و تشخص عمده‌ای ندارد.

دفتر دوم

«چند شعر در وادی کتاب عشق و چشم»

پخش: کتاب نمونه - سال ۱۳۵۲

این دفتر مجموعه‌ای است از سی‌ودو شعر مربوط به سالهای ۵۰ - ۴۹. در این دفتر نیز بنیاد در پی یافتن شکلی مناسب است برای ارائه احساسی که دارد. به همین جهت اگرچه ژرفنگری ویژه خود را به‌دست آورده است، اما هنوز آن‌چنان که باید از دفتر پیشین جدا نشده است.

در این زمان کرنای شعر حجم و حجم‌گرایی، جماعتی از شاعران جوان را به سمت و سوی خود می‌کشد و مانیفست‌سازی و صدور بیانیه و... به‌عنوان جلوه‌ای از آوانگاردیسم رخ می‌نمایاند. بنیاد در دفتر دوم گوشه چشمی به این نگرش در شعر دارد، هر چند به تمامی آن نیست که حجم‌گرایان می‌خواهند و می‌گویند چرا که او در شعرهای خود آن‌قدر صداقت دارد که عاطفهٔ خود را بیان کند و به چارچوب تعیین‌شدهٔ هر بیانیه‌ای اکتفا نکند. عشق در جلوه‌های گوناگون موضوع و مضمون اصلی دفتر دوم است:

«از کمان تابستان، تیری رها شد
تیری که عاشقانه است»
گفتم: «شقایق سوخته عاشق‌ست»
«خاکستر شقایق»

سایه برگیر تا در فلق برانی
ای عشق
«شعر ۲»

و به نیلوفر، ماه می‌تاباند
تا جلوه‌اش دوام یابد
و بپیچد بر اندام
«شعر ۹»

بنیاد برای یافتن فرم مناسب با مضمون و زبان درخور احساس خود، آگاهانه تلاش می‌کند و در این راستا می‌کوشد تا واژگان یا تعابیر غیرمتعارف را وارد شعر کند: «بناگوشات شرمگین شد»، «علی‌الخصوص حالا»، «همین است که هست»، «خانه‌ام را نسیم بلد نیست»، «از صلوهٔ ظهر» و... که گاه در این روند پیروز بوده و گاه آن تعابیر سرسختی بسیار از خود نشان داده‌اند. در دفترهای بعدی نیز شاهد این تلاش هستیم.

دفتر سوم

«سونات نیلوفر»

نشر واژه - پاییز ۱۳۶۳

«سونات نیلوفر» شعر بلندی است حاصل ۸ سال کار شاعر ۵۷ - ۴۹. شعری است بی‌وزن، اما بیان دکلاماسیون براحتی انجام می‌گیرد که بیانگر روانی آن است، حتی می‌توان بخشهایی از آنرا زمزمه کرد. انتخاب و ترکیب مناسب کلمات به بهترین صورت، همراه با ترجیع نو در سراسر شعر - که رشتهٔ نامرئی اتصال شعر است - روی هم رفته فضایی مناسب را فراهم آورده است.

در این شعر نیز چون دفتر پیش، عشق دلمشغولی اصلی شاعر است. عشق یك حادثه است که از دریا و از چمن و به عبارتی از چشم می‌آید و شاعر در بی‌تابی است که حادثه می‌آید:

نه در بندر بودم نه در امن
وقتی که حادثه آمد
(ص ۶)

جهان، جهان عشق است و آفتاب زادهٔ عشق و سایه زادهٔ جدایی و دوری:

نیلوفر آواز خواهد خواند
وقتی که سایه گم شود
و بنفشه تصویر خود را به آینه‌ها وام دهد

بنفشه آواز خواهد خواند
وقتی که سایه گم شود
و در دست نیلوفر آفتاب رشد کند.
(ص ۱۳)

نیلوفر، عشق است که سبز می‌شود، می‌روید، آواز می‌خواند، گاه در سایه گم می‌شود، گاه سرگردان می‌ماند و در نهایت مهر خود را «بنفشه» می‌زند.

زبان شعری بنیاد در این دفتر فرودهای دفترهای گذشته را ندارد. تصاویر به صورت معلق و جدای از شکل کلی شعر نیستند و فضا و لحن، مناسب با موضوع امتداد می‌یابند. به‌طور دقیق، اما باید گفت این شعر بلند ریشه در دفتر دوم دارد و از درون آن زاده شده است.

شروع شعر نشانه‌ای از زبان رؤیایی (شعر از دوستت دارم) را دارد:

از چشم می‌آید
آنچه می‌آید از نیامده‌ها.
آنچه می‌آید از نیامده‌ها
از دریا و از چمن
از همین آشنای ساره
می‌آید.

(ص ۵)

و با تصاویری به فرم رسیده ادامه می‌یابد تا جایی که وام‌گیری به وام‌دهی تبدیل می‌شود:

یک شب دلت را کنار تنهایی من بگذار
و وردی از شعر بخوان تا فراموشی
می خواب را افشا کنم
وردی از شعر بخوان
که چشم از لب‌ام با سکوتی خانگی انبازست

(ص ۱۵)

اینجا
میان اشیاء مبهم و زیبا
از دستهات پرتاب شدم میان جهان
و من
میان پرتاب
سلام کردم به بنفشه‌ها که دوستشان داری
و در سقوط
اسم اعظم بنفشه من بودم
میان سایر اشیاء

(ص ۳۱)

سونات نیلوفر با بخشی درخشان و پرقدرت به انتها می‌رسد:

کهکشانی از قناری
محیط جهان ناب من‌ست
وقتی که لب می‌گشایی

وقتی‌که لب می‌گشایی
تا
می‌شوم
که نیلوفر نازک
می‌شکند از بار کهکشان قناری

(ص ۴۰)

دفتر چهارم

«مرگ ـ تابلو»
انتشارات نوید ـ ۱۳۶۹

این دفتر متفاوت‌تر از دفترهای پیشین و به گمان من، قوی‌تر از آنهاست.

بنیاد با آوردن مصراعی از خاقانی «راه نفسم بسته شد از آه جگرتاب» چرایی برگزیدن نام «مرگ - تابلو» را به اختصار بیان می‌کند تا بعد با مقدمه و نیز شعرها، ماتمی را بکارد. ماتمی خزانی، از دل به درد آمده‌ای خزان‌زده که «آذر رفتگان» او را به سحر سرایش واداشته‌اند تا به دور از هرگونه فلسفه‌بافی بسراید:

از گذشتن که می‌گذری
مرگ در ظهر را تنفس کن
در آذر

(ص ۱۳)

کدام مرگ است که اندوهی چنین در پی دارد. مرگی سترگ باید:

دخترت
خون پیشانی‌ت را تصویر می‌کند

(ص ۱۶)

و باز شاعر در ابتدای شعر مرگ - تابلو، تابلوی دیگر بر بوم دفتر خویش از این‌گونه مردن تصویر می‌کند:

مرگ را
تو
شقایق بوئیدی

(ص ۲۷)

این‌چنین شعر با ضربهٔ مرگ آغاز می‌شود. و با زبانی درخور و تصاویر به شکل رسیده و مناسب ادامه می‌یابد. لیکن در ادامه زبان یکدست و محیط شگرف شعر با تصاویری نابجا و الفاظی سنگین، آسیب‌پذیر می‌شود و ای کاش این همه موجزتر می‌شد تا ادامه شعر ("شکل افتادن شد" ص ۳۰) در جای واقعی خود می‌نشست. باور شاعر بر نبود «او» باوری رنگین و پرصلابت را تحمیل می‌کند:

نه
دیگر
این تو نیستی کآواز می‌خواند
این حفره‌های خون‌ست
با آوازهای سبز

(ص ۳۱)

غیر از تفسیر و توضیحهایی که گاه سلامت شعر را خدشه‌دار می‌کند، روانی شعر، بانی راه‌یابی شعر به قلب و روح آدمی می‌شود و یگانگی عاطفی برقرار می‌کند؛ زیرا شاعر زبان ویژه‌ای را برگزیده است که برای پرورش احساس شاعرانه خود دارد. زبانی که می‌تواند بار عاطفه - اندیشهٔ درونی‌اش را بازتاب دهد و این هماهنگی به‌جز موارد گفته شده، تابلو او را بر بومی به اندازه و مناسب می‌نمایاند. هر نقاشی با انتخاب بوم گام دوم را برمی‌دارد، زیرا گام اول فضای ذهنی - عینی‌ای است که پرورده شده و عرضه مناسب خود را می‌جوید که همان بوم نقاشی است. و شاعر در این‌جا گام اول را برداشته و گام دوم را متناسب با آن گزین کرده است.

آنجا نشسته بود
تجسم همهٔ اشکال معنوی
چونان کواکب ثابت
به روشنی
آنجا نشسته بود

فرخنده، پرنسیم، همراز با هر چه عید
آنجا نشسته بود

آنجا نشسته‌ست
اکنون
سنگی به تیرگی

(ص ۳۳)

تکرار عبارت «آنجا نشسته بود» بسیار دقیق و به مورد است زیرا افسوس پنهان را به‌روشنی همان کوکب ثابت نمایان می‌سازد. به‌ویژه وقتی به مقایسهٔ همین دو پارهٔ اخیر بپردازیم. در پارهٔ نخست: «چونان کواکب ثابت/ به‌روشنی» و در پارهٔ اخیر: «اکنون/ سنگی به تیرگی».

بنیاد تا زمانی که به دام همهمهٔ الفاظ و توضیح نمی‌افتد شعر را به‌سادگی و روانی پیش می‌برد، اما زمانی که این دام گسترده می‌شود، روانی شعر خدشه‌دار شده پیکر موزون آن ناپیوسته می‌شود.

در آخر این شعر، دوباره به یاد مقدمه می‌افتیم که:

افق کلاغهایش را می‌روید
تو اطلسی‌هایت را بکار
من شعرهایم را
مرثیه‌هایم را
ماتم را
ماتم

(ص ۹)

و ابتدای شعر را کلامی آرزو می‌کرد که «نام تو را می‌پرسد» و این بار اما:

وقتی که گفتم نام خود را بگو
دستهای کودک تو
اطلس را رنگ می‌زد
و جهان شکل خودش را شست.

بنیاد با تغییر مضمون در این دفتر، شعرهایی موفق‌تر از دفترهای پیشین ارائه کرده است. این مطلب، نکته‌ای است که باید شاعر را به اندیشه وادارد تا در آینده شاهد دفترهای موفق‌تری از او باشیم ■

محمود معتقدی

بازگشت به خویش

سیاسنبو
محمدرضا صفدری
نشر شیوا، شیراز
چاپ اول، ۱۳۶۸
۱۹۵ ص، ۷۵۰ ریال



«نشستیم. رگبار ما را کوبید. زد، آنقدر زد که خیس شدیم» (ص ۱۳۲)

فضا و اقلیم جنوب، از فرهنگی غنی و دردمند آکنده است. فرهنگی که ویژگی‌اش دستمایه‌ای است برای بازآفرینی رازهای زندگی مردم این دیار. شاخکهای اهل قلم این سرزمین از حساسیت و تیزی فراوانی برخوردار است و جغرافیای جنوب را می‌توان در قصه‌ها و شعرهای آنان جستجو کرد. دهۀ چهل که سالهای شکوفایی ادبیات داستانی ایران است از نام داستان‌نویسانی چون چوبك، گلستان و محمود، سود برده است. در تداوم چنین نقشی در سالهای اخیر تیر ما شاهد ظهور چهره‌هایی تازه در حوزه‌ی داستان‌نویسی هستیم. محمدرضا صفدری با مجموعۀ پرباری با نام «سیاسنبو» از این آمدگان است.

هویت جنوبی

«سیاسنبو» از بافتی کاملاً جنوبی برخوردار است. هویت «بومی» در کنار کار و گذران روزانه، رنگ خود را دارد و هجوم همه چیز به ناگهان، سکوت نشسته را بهم می‌ریزد. دغدغۀ حضور فرنگیها، دست‌درازی به زنان، غارت نفت، گرفتاری و مرگ، اعتصاب، انقلابی‌گری، جنگ، سربازی، فرار و سرگردانی، خودشیفتگی، تصفیه‌حسابهای سیاسی، غم فرزند، دنیای ساده کودکی و از همه مهمتر فرو ریختن در خود در لحظه‌های تصمیم و ناچاری، همه و همه به صاحبان سادۀ رنج می‌گوید: زندگی همچنان جریان دارد و حضور تاریخی انسان در متن حادثه یك امر اجتناب‌ناپذیر است. نویسنده، تهاجم استعمار و کارگزاران آن به قلب زندگی روزمرۀ مردم را، بدین‌گونه ترسیم می‌کند:

«فرنگی‌های سرخ و سفید، مثل ملخ مصری ریخته‌اند تو جنوب هرگاه کشتی پهلو می‌گیرد یا هواپیما تو فرودگاه می‌نشیند آنها را می‌بینی که پیاده می‌شوند، دوتا دوتا، گله‌گله با زن و بچه‌هاشان، همشان هم سرخ و بلند بالا»
(ص ۱۲ و ۱۳)

صفدری با شناختی که از روزگار و باورهای مردم حاشیه آبهای جنوب دارد، از لحظه‌های گمشده در تاروپود زندگی، فرصتهای ناب و طلایی به‌دست می‌آورد و در وجود قهرمانانش متبلور می‌سازد.

«اکوسیاه» که نمونه خشم، نمونه انسانی تنها و بلادیده است و همواره «خودش هست و گلش و یك چاقوی ضامندار» و پیوسته با کارگری و عرق‌خوری و فایزخوانی، زندگی را با یاد دختری رنگ‌پریده، می‌گذراند در فضای ذهنی نویسنده عاطل و باطل رها شده است. چرا که در بستر داستان زنده و پویاست و لحظه‌ای دیگر در برابر فشار محیط و شرایط کار می‌جوشد و می‌خروشد و تنهایی خویش را به جریانی تازه و عاشقانه پیوند می‌زند.

«باشد، غمی نیست، مرد پایش می‌شلد؟ این هم گپ و گفتار شکم‌سیرها است. زن چه می‌خواهد جز سرپناهی؟ مردی کاری که پشت و پناهش باشد و نگذارد دست بدمستها و فرنگی‌های بد شلوار به او برسد»
(ص ۲۱)

کودکان و دنیای دردمند آنان نیز از محورهای اصلی مجموعۀ «سیاسنبو» به‌حساب می‌آید. صفدری در نشان دادن پابرهنه‌هایی که از نداشتن و محرومیت، همواره به تکرار خوش ایستاده‌اند و از دنیای نداشته‌های خود لحظه‌هایی بزرگ و انسانی می‌آفریند، سمج و موفق است.

در داستان «علو» مرگ مریم و گریزهای «علو» از خود و دیگران بی‌شك تأمل‌برانگیز است. صفدری لحظۀ مرگ مریم را در چهره «گرگو» اینگونه می‌بیند.

«وقتی مرد خاموش ماند و چیزی نگفت، به سختی تکان خورد، مانند درخت تبرخورده رگ و پی‌اش لرزید، نمی‌خواست باور کند و هنگامی که گرگو صورت بچه را پوشاند. زن گونه‌های خود را چنگ زد، به سر و سینه کوبید، موهایش را کند و لاک و لیك کرد، از ترس این که مبادا بچه‌های دیگر بیدار شوند گریه‌اش را فرو می‌خورد، تو خانه بالعبال می‌زد و می‌گشت» (ص ۷٦)

نویسنده در داستان «چتر و بارانی» با چاشنی روشنفکری از زنی به نام «سحر» چیزی می‌آفریند که همان «بازگشت به خویش» می‌تواند باشد. خواننده ضمن آشنا شدن با سرنوشت دردناک این زن، از طریق واسطه درمی‌یابد که وی روزگاری دل در گرو مردی داشته است و دست سرنوشت وی را ناکام و به دامن بدنامی کشیده است و سرانجام در جریان انقلاب استحاله‌ای عظیم پیدا می‌کند و در صف انقلابیون به شهادت می‌رسد. صفدری رنج و عشق را در طبق اخلاص عرضه می‌دارد و آدمی را در کورۀ گدازان زندگی نشان می‌دهد. آنچه که در داستان «چتر و بارانی» اتفاق افتاده، تصویر دگرگون شدن کسی است که خود نمی‌دانست در کجای زمان ایستاده است و قابلیتش تا به چه حد بوده است؟ تکرار گفتۀ زیر در آغاز و پایان این داستان، شعر زندگی «سحر» است.

«سالی که ما چتر و بارانی خریدیم، آن سال باران نبارید، اما سالی که ما، پاهامان برهنه بود آفتاب داغ

جنوب شکم زمین را سرخ می‌کرد»
(ص ۱۱۹)

صفدری آنگاه که به بیان قصه‌ای می‌پردازد، گویی از خود می‌گوید از پوستهای سوخته و چهره‌هایی استخوانی که همواره با رنج خویش زنده‌اند و در خلوت و حضور، با یاد روزهای خوش زندگی می‌کنند. در داستان «کوچه کرمانشاه» که حول محور «جنگ» می‌گردد به بازگویی فروریختن چنین دنیایی می‌انجامد.

«توفان و آتش‌بازی آسمان، دویدن مردم در کوچه بالبال زدن مرغ سیاهی که جوجه‌هایش را گم کرده بود تلاش کودکی که می‌خواست در گردباد بشاشد تا شاید دستمالی پر از پول بیابه» (ص ۱۳۲)

«ایجاز» و «اطلاع» از ویژگی زبان و تکنیک در قصه‌های صفدری است. فی‌المثل آنجا که می‌خواهد از زن شهری بگوید. مفید و مختصر اما عمیق می‌گوید:

«زن شهری بود و بوی خوش می‌داد. کوتاه بود و سفید خاره و چادر سیاه سرش بود» (ص ۱۳۲)

همچنین در پروراندن لحظه‌ها، به سیاق سینماگران، از جلوه‌های ویژه سود می‌جوید، بی‌آنکه خواننده بتواند این قبیل تمهیدات را دریابد.

شتاب نویسنده در نجات «آنات» کم‌نظیر و آگاهانه است و همواره با تصاویری مطبوع، روشن و پرخون همراه است. از طبیعت همانقدر می‌گوید که از آدم و نخل می‌گوید. وی پیوند آسمان و زمین را اینگونه می‌بیند:

«بیدهای بلند همچنان خاموش ایستاده بودند آسمان، ابرهایش را نو کهنه می‌کرد، توده‌ای می‌رفت و تودهٔ دیگر به جایش می‌نشست»
(ص ۱۳۷)

نویسنده از یک فضای مختصر، واقعیتی تازه می‌آفریند و ریتم کلامش همراه و همزاد آدمی در حرکت است. فی‌المثل آنجا که به دور از سربازخانه و دور از چشم دژبان، نقبی به کوچه‌های مراغه می‌زند و به توصیف خود و محیط می‌پردازد، ساختمان قصه میل به اوج دارد و تمام عناصر از هماهنگی لازم برخوردارند و در نتیجه بیان با نرمی خاصی شکل خود را پیدا می‌کند.

«سپیدارهای بلند مراغه کنار رود، شراب را زدیم، در شهر گشتیم، رصدخانه مراغه را می‌دیدیم و دختران چادر مشکی‌گونه گلناری را، که اخم می‌کردند، خودمان را در بن‌بست پشیمان می‌دیدیم. با جوجه لاشخورها دست به یقه می‌شدیم از ترس دژبان درمی‌رفتیم و هنگام دویدن هم، کوچه با ما می‌آمد.»
(ص ۱۳۸)

جریان اندیشه و شگرد تکنیک

در مجموعهٔ «سیاسنبو» جریان اندیشه و شگردهای تکنیک پابه‌پای هم پیش می‌روند و هیچ چیز «زیادی» و بیهوده نیست. با اینکه هر داستان از حرکت و هویت مستقلی برخوردار است، اما گویی آدمها و سرنوشتشان درهم تنیده شده و همگی از سرچشمهٔ «درد» جرعه‌ای نوشیده‌اند. شخصیتها تسخیر جن و پری نیستند و همگان در بستر واقعیت گام برمی‌دارند. حضور بیش از اندازه واژه‌های محلی - خصوصاً در روایت داستان - تا حدودی به کار صفدری لطمه می‌زند چرا که مخاطبان وی فارسی‌زبانند و دوست دارند به فارسی بخوانند و به فارسی دریابند.

نثر پرکشش و تکنیک ساده و قابل درک نویسنده، حکایت از دانش وی در کار قصه‌نویسی دارد. نام صفدری نه‌تنها در حوزهٔ قصه‌نویسی جنوب می‌ماند، بلکه با پشتکاری که در وی می‌توان سراغ داشت. نامش را در شمار قصه‌نویسهای خوب خواهیم یافت.

آنچه که کار صفدری را برجسته می‌کند، باور داشتن مردم و اندیشگی در کار نوشتن است ■



احمد محیط

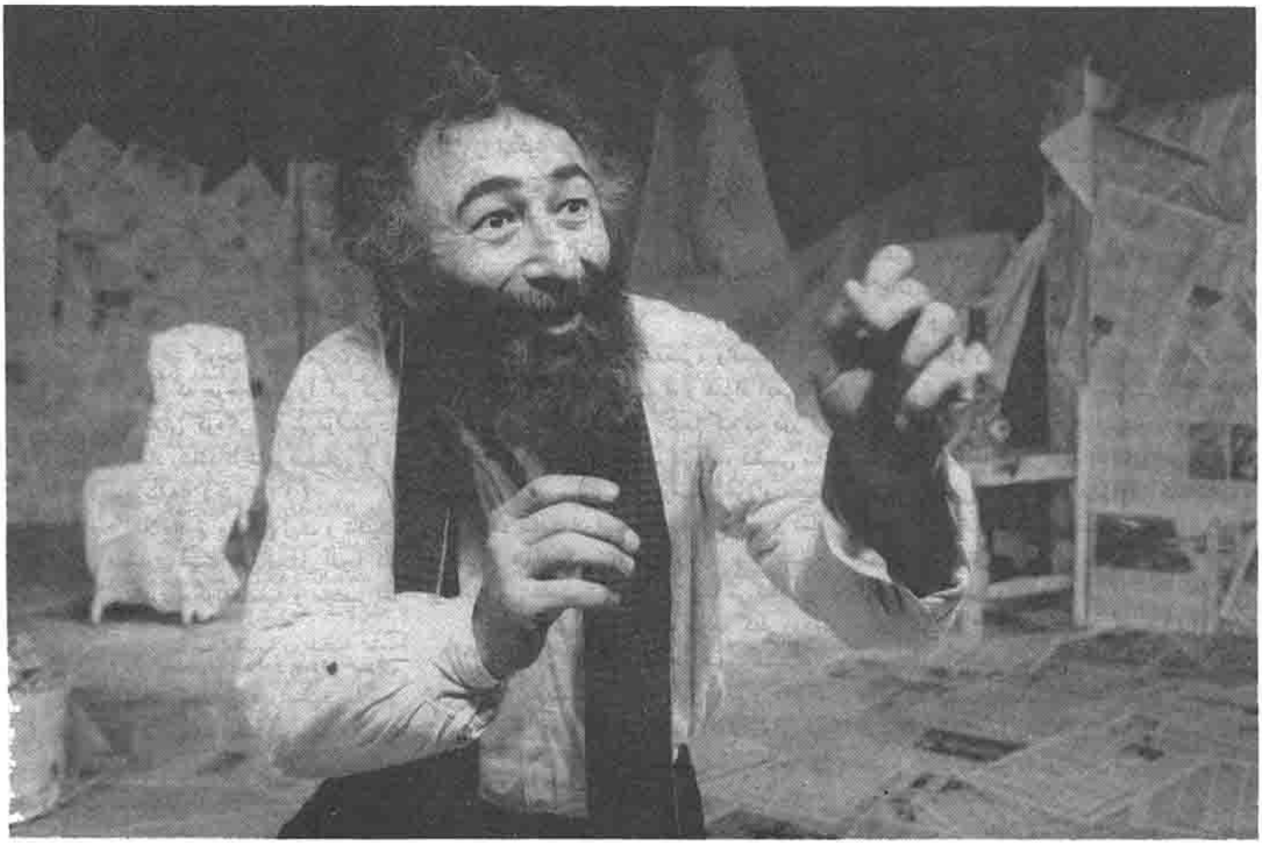
فردا

در عمق آبهای نمکسود
طرح حباب خاموش
می‌بست نطفه
می‌جوشید
دستان ترد ترکهایش
فریاد
در جنبش شبانه
راه آبهای گمنام
بر پشت موج مدفون
زیر هزار دیده بی‌اعتبار،
کوسه و ماهی-
بر پنجه‌های صیاد
رد طناب
و آرزوی صید،
پاهای چابکش را
با ریگ سست ساحل
می‌شست
چشمان تور
ژرفای سطح می‌کاوید
دیوار ژرف دریا
سنگین و تلخ
بر دنده‌های سخت حبابین

طرح سرخس جنگل
از دنده‌های سخت حبابین
می‌زاد
رنگین‌کمان
از تن
سیاه‌جامه شب می‌شست
با وهم رنگ
و رنگ در سر می‌زاد
طیفی هزارگونه
از دادهای جنگل
پای سرخس دریایی
در کوهسار خفتهٔ خسته
می‌ماند
می‌شکست
طرح حباب گونه‌اش اما
می‌آمد
از دریا
ما نیمروز خستهٔ خود را
وامی
به یک نفس رؤیا می‌داریم
رؤیا
حباب خاموش
قد می‌کشید
یک رو سرخس

یک رو دریا
یک رو من
رؤیای رمز موج
می‌کوفت
بر راههای شب
خاموش می‌ماند
در قامت حباب شکسته
دریا
قد می‌کشید
موجی تازه
در کشف حباب نو
می‌کوفت موج
بر دنده‌های سخت حبابین.

یک قطره خاک
نمک
شن
می‌ریخت بر حباب
نو نو می‌آمد
از خاکسنگ و برق حبابین
از قلب یک نهایت روشن
گلجامه‌ای به تن



لاله تقیان

دیوانگی، عاقبت این زندگی

○ گفتگوهای انتخاب‌شده حق مطلب را ادا نمی‌کند.

○ بازی، تحسین‌برانگیزترین بخش نمایش

یادداشت‌های روزانه یک دیوانه
اثر: نیکلای گوگول
ترجمه و تنظیم: داریوش مؤدبیان
بازیگر: جمال اجلالی
خانه نمایش

گوگول و یادداشتها...

اعتبار « نیکلای گوگول» نویسندهٔ نامدار روس در تئاتر به دو دلیل است: نخست آنکه او آثار نمایشی « ملودراماتیک» و تصنعی را مورد حمله قرار داد و با صراحت و قاطعیت « احساساتی بودن تکلف‌آمیز» را در صحنه مردود شمرد و آنها را ابتذال مطلق نامید. در مقابل او توجه جامعه را به تئاتری معطوف کرد که مبتنی بر واقعیات زندگی و روابط اجتماعی بود. مورد دیگر اینکه آثار او حاوی دیدگاهی معترضانه نسبت به روابط طبقاتی و فساد اداری بود. او حوادث روزمره را که عمیق‌ترین حقایق اجتماعی و اخلاق در آنها نهفته بود، همراه با شیوهٔ توصیفی ویژه‌ای که عبارت بود از تصویر کردن رویدادهای معمولی زندگی به صورتی طنزآمیز. تأکید وی در نمایشنامه‌هایش بیشتر بر ابتذال، تباهی و فساد، ریا و دورویی و پوچیهای حاکم بر رابطه‌های اجتماعی است.

اما « یادداشتهای روزانهٔ یك دیوانه» نمایشنامه نیست، بلکه از جملهٔ دراماتیك‌ترین داستانهای گوگول است که ترجمه و تنظیم آن برای صحنه توسط داریوش مؤدبیان صورت گرفته است. تفاوت عمدهٔ مضمون این داستان با دیگر آثار گوگول در این است که در اینجا نویسنده دیگر به توضیح و تشریح واقعیتی روزمره نمی‌پردازد، بلکه از آنچه به‌عنوان تفکری مبتنی بر واقعیت زندگی دردمند عوام مطرح کرده، نتیجه‌گیری می‌کند. او در واقع حرف آخرش را می‌زند: « عاقبت این زندگی دیوانگی است» و به حق زندگی در شرایطی که گوگول تحلیل می‌کند، مفهومی جز « جنون محض» ندارد.

« یادداشتهای روزانهٔ یك دیوانه» زندگی کارمند دون‌پایهٔ اداره‌ای معمولی است. مردی فقیر، با ذهنی بلندپرواز و آنچه تعادل روح و روان او را مختل می‌کند، تضاد میان واقعیت و خواستهای اوست. چنین نگرشی بی‌تردید وسعتی بیش از دورانی خاص با مکانی خاص دارد و همین دیدگاه گوگول را از بسیاری نمایشنامه‌نویسان واقع‌گرا متمایز می‌کند. تراژدی در این اثر او میان شخصیتهای مختلف و وقایع و حوادث روی نمی‌دهد، بلکه تراژدی در درون قهرمان اتفاق می‌افتد و او را از پای درمی‌آورد.

اجرای یادداشتها...

برای اجرای این داستان بر صحنه، مؤدبیان صحنه‌هایی را تنظیم کرده که بتواند لحظات دراماتیک برای جنبش و تحرک بازیگر را دارا باشد، تنها گاه این صحنه‌ها طولانی به‌نظر می‌رسد و در یکی دو مورد نیز گفتگوهای انتخاب شده برای صحنه، حق مطلب را ادا نمی‌کند. با این وجود از نظر برقراری ارتباط میان صحنه‌ها کار او دقیق و بامهارت صورت گرفته است.

طراحی و کارگردانی

آتیلا پسیانی به‌عنوان طراح، صحنه‌ای ساخته که فضای زندگی مورد توجه نویسنده را با مبانی امروزین و در نهایت سادگی و روشنی نشان دهد، هوشیاری او را در انتخاب «روزنامه» برای زمینه صحنه باید ستود. حسین عاطفی در مقام کارگردان نمایش نیز حضورش را به‌ویژگی با انتخاب این متن برای اجرا نشان می‌دهد، چراکه «یادداشتهای روزانه یك دیوانه» هم منتقل‌کنندهٔ اندیشه‌ای اجتماعی است و هم دارای امکانات بسیار برای کارگردانی که توانایی‌اش را در اجرای نمایشی تنها با یك بازیگر می‌آزماید و او در این آزمایش سربلند است. هم مفاهیم را به‌دقت انتقال می‌دهد و هم تماشاگر را مجذوب صحنه‌ای می‌کند که خالی از هر تزئین اضافی است.

بازی

و بالاخره بازی «جمال اجلالی» تحسین‌برانگیزترین بخش در این مجموعه است. اجلالی دارای اندامی ورزیده، قدی بلند و چهره‌ای گیرا است. در لحظات نخست نمایش، مشکل می‌توان او را به‌عنوان مردی رنج‌کشیده و فقیر و دردمند باور کرد، اما بازی ظریف و بسیار حساس او به‌آسانی شخصیت نقش مورد نظرش را می‌سازد و به‌راحتی او را به‌جای کارمند دون‌پایهٔ دردکشیده و حتی گاه بسیار نحیف و ظریف باور می‌داریم. جمال اجلالی از بازیگران بسیار مستعد و تواناست. حیف که به‌ندرت به صحنه می‌آید، اما عموماً هر چه از کار او در خاطره داریم با مهارت انجام شده است.

حرف آخر، خانه نمایش

و حرف آخر اینکه خانه نمایش، کوچکترین سالن نمایش تهران را باید بار دیگر به‌عنوان حرفه‌ای‌ترین صحنهٔ تئاتر این شهر بپذیریم. نخست به این دلیل که یکی از فعالترین سالنهای نمایش است و دوم به این خاطر که کار در اینجا به امکانات سالن و صحنه متکی نیست. نمایش در «خانه نمایش» تنها به توانایی هنرمندان تئاتر تکیه دارد و تئاتر جز این نیست. ■

به مناسبت اجرای نقالی در تالار محراب

سنت نقالی، سنت بازیگری

نقالی هنر سنتی مردم ایران است، اما مدتهاست سنتی نسبتاً منسوخ شده به‌حساب می‌آید و یا شاید چون تلویزیون و سینما و دیگر پدیده‌های قرن حاضر رونق یافته، نقالی نیز در سایه افتاده و از آن بیشتر نام و خاطره باقی مانده تا اجرا و عمل. به همین دلیل نیز امروز حرف زدن دربارهٔ نقالی بدون مقدمه‌چینی و ذکر چگونگی پیدایش و شیوه‌های اجرایی آن مشکل است. و شاید هم «نقالی» هنری است که اساساً چندان قابلیت پیشرفت و تحول نداشته و اجرای آن به شیوهٔ دیرینه‌اش دیگر کاربرد لازم را ندارد. به‌هرحال هر چه هست، نقالی را باید به‌عنوان سنتی باارزش دریافت و حفظ کرد، حتی اگر هدف تنها حفاظت آن به‌عنوان اثری موزه‌ای باشد.

زمینه‌های پیدایش نقالی را باید در آداب قصه‌خوانی پیش از اسلام در ایران جستجو کرد که به «واقعه‌خوانی» شهرت داشته و عبارت از روایت قصه‌های پهلوانی و اساطیری بوده که همراه با نوای سازی بازگو می‌شده است. پس از رواج مذهب اسلام در ایران موسیقی از این شیوهٔ قصه‌خوانی حذف شد و مضامین آن نیز بیشتر جنبهٔ مذهبی پیدا کرد. گروهی که به مناقب‌خوانان شهرت یافتند به روایت قصه‌هایی پرداختند که مربوط به بزرگان مذهب شیعه بود و در برابر آنان نیز گروه دیگری به خواندن روایاتی مربوط به سنی‌مذهبان پرداختند و به فضایل‌خوانان معروف شدند. پس از آن نیز «حمله‌خوانی» یعنی شرح قصه‌های کتاب «حملهٔ حیدری» تصنیف میرزا محمد رفیع باذل و «روضه‌خوانی» یعنی شرح کتاب «روضه‌الشهدا» از حسین واعظ کاشفی و کتبی از این دست رایج شد و در کنار آنان خواندن حماسه‌های شبه تاریخی و حماسه‌های مذهبی نیز معمول شد که انواع گوناگون پرده‌داری، شمایل‌گردانی، صورت‌خوانی، شاهنامه‌خوانی، حمزه‌خوانی و غیرو را پدید آورد و بالاخره باید از سخنوری یاد کنیم که نوعی مناظره و گفتگوی دو نفره بود که در واقع تحولی در شیوه‌های مناقب‌خوانی و فضایل‌خوانی به‌شمار می‌آید و معمولاً در آن دو نفر در مورد تشیع و تسنن به مناظره می‌پرداختند.

اما نقالی عبارتست از بازگو کردن واقعه همراه با تصویر کردن آن توسط یک تن. به این ترتیب که نقال هنگام روایت داستان، می‌کوشد حرکات و رفتار و شخصیتهای داستان را نیز با قواعدی خاص تصویر کند، و به این ترتیب او تنها روایتگر داستان نیست، بلکه بازیگر و تصویرکنندهٔ داستان نیز هست.

نقالان هر یك درخواندن کتابی یا داستانی مهارت دارند، یکی از شاهنامه می‌خواند، یکی رموز

حمزه، دیگری اسکندرنامه و یا نقالی که کارش ویژهٔ حمله‌خوانی است. نقل نقال نیز معمولاً بر طوماری نوشته می‌شود که به طومار نقل شهرت دارد، و همانطور که گفته شد مهم اینست که نقالان هر یك در خواندن حماسه یا داستانی مذهبی خبره‌اند و هنرشان نیز در همین است که آن واقعهٔ خاص را بـا حـرکـات و رفـتـاری خـاص عـرضـه می‌دارند. به این ترتیب نقال را باید نخستین بازیگر ایرانی خواند. اوست که مبنای هنر « بازی» را برای ارتباط بهتر و دقیق‌تر با مردم، و بر حسب نیازی که این رابطه طلب می‌کرد بنیان گذارد. اما در حال حاضر هدف از اجرای نقالی به‌عنوان وسیلهٔ سرگرمی مردم، یا آشنا ساختن آنان با قصه‌های حماسی و تاریخی دیگر کارساز نیست، بلکه این هنر تنها به‌عنوان سندی تاریخی می‌تواند مورد توجه قرار گیرد و آن نیز متکی بر چگونگی نگرش شنونده یا مخاطب اوست و نه نفس عمل « نقال». چرا که دید و بینش مخاطب است که به کار نقال مفهوم می‌بخشد و در غیراین‌صورت نقالی هنری است که در مقایسه با دیگر هنرهای رایج امروز هیچگونه کاربرد ویژه‌ای ندارد. اما بینش مخاطب می‌تواند جذابیت این هنر را در بازیگری، در انتقال مفاهیم ادبی و اساطیری و در امکانات خاص برای ارتباط جمعی مورد بحث قرار دهد.

روایت، بازی، چای

به دیدار نقالی « مرشد ولی ترابی» به تالار محراب می‌روم. کنار در ورودی صدای شخصی را می‌شنوم که می‌گوید باید بلیط بخرید و برای یك بلیط ۵۰ تومان می‌پردازم. تعجب کردم، از این بابت که در تاریخ نقالی خرید بلیط ورودی بی‌سابقه است. معمولاً پرداخت پول برای چای در قهوه‌خانه معمول بوده و نه برای ورود به قهوه‌خانه. به سالن نمایش می‌رسم. تعجب من بی‌مورد نیست، چرا که برگزارکنندگان برنامه تمامی کوشش خود را کرده‌اند تا تماشاگر باور کند که به قهوه‌خانه آمده است. تالاری که سراسر تزئینات بسیار مفصل آن، خبر از این می‌داد که اینجا قهوه‌خانه‌ای سنتی است. بر دیوارها، پرده‌ها و شمایلها آویخته شده. تابلوهای قهوه‌خانه‌ای با تصاویری از قهرمانان اساطیری چون رستم و یا تصاویری از شرح وقایع کربلا دیوارها را پوشانده، به جای صندلی، تختهای مفروش کنار هم چیده شده و در کناری نیز بساط مفصل سماور و قوری و... قرار دارد و تنی چند با لباسهای ظاهراً سنتی، با چای از تماشاگران پذیرایی می‌کردند. در روبرو نیز سکوی نقالی قرار گرفته بود و بر دیوار پشت آن مقدار زیادی تبر و سپر و شمشیر و... انواع اسباب و وسایل حرب آویخته شده بود و خلاصه آنکه باید می‌پذیرفتیم که قهوه‌خانه‌ای سنتی است. به گمان من بهتر می‌بود که به جای بلیط ورودی برای چای قیمت تعیین می‌شد، چون هم در ایجاد فضای طبیعی که مورد نظر بود مؤثر می‌افتاد و هم تماشاگر نقل را وانمی‌داشتند که شبهای متوالی برای شنیدن یك قصه، بلیط ورودی تهیه کند (می‌دانیم که نقال روایت خود را در بخشهای مختلف و شبهای متوالی بازگو می‌کند).

در آغاز برنامه که با تأخیری ۲۰ دقیقه‌ای همراه بود، « شیر خدا» با صدای گرم و نواختن ماهرانه ضرب و ذکری از خاندان پیامبر (ص) و علی (ع) برنامه را شروع کرد. سپس طبق سنت، که پیش از شروع نقل « پیش‌خوان» قطعه غزلی می‌خواند، « مصطفی طبیب» پشت میکروفون آمد و غزلی خواند و بلافاصله مرشد ولی ترابی کار خود را شروع کرد - در شبی که من برنامهٔ او را دیدم، بخشی از « رستم و سهراب» را می‌خواند - او پیش‌درآمدی دربارهٔ قصه گفت و لحظاتی بعد سکوی نقالی را رها کرد و به میان جمع آمد و از این لحظه، قصه‌گویی، همراه با تصویر کردن تمامی قهرمانان آغاز شد.



روانشناسی رفتار با جمع

مرشد بر تمامی حرکات و رفتارش تسلطی فوق‌العاده دارد، روانشناسی رفتار با جمع را خوب می‌داند و بیان گرم و دلنشینی را هم داراست. قصه‌اش را با احتیاط شروع کرد، با نگاهی گذرا متوجه شد که شنوندگان او همان مخاطبین شب قبل نیستند، بنابراین در یکی دو جملهٔ کوتاه بخشهای خوانده‌شدهٔ داستان را بازگو کرد و ادامهٔ داستان را از جایی آغاز کرد که قصه هیجان و تحرکی داشته باشد و شنونده را مجذوب کند. لحظه‌ای که رستم با گرز هفتصد من و سهراب با عمود گران به رویارویی برمی‌خیزند. در این بخش مرشد ترابی هم گرز و هم عمود را به میدان آورد و پس از شرح مفصلی دربارهٔ آنها به نقش رستم و سهراب، نبرد آنان را نیز نمایش داد. به حق باید گفت نقالی هنر بازیگری تمام عیار است چرا که در آن نقال در لحظه، هم راوی است، هم بازیگر، هم صدای ویژه، هم دکور و هم نقال قهوه‌خانه! یعنی او در میان تمامی این کارها خودش را نیز فراموش نمی‌کند. حتی گریز به مواردی دارد که مطلب را بهتر تفهیم کند، مثلاً برای آنکه نبرد با گرز هفتصد من را قابل قبول جلوه دهد، به‌راحتی قصه و نقش را کنار گذاشت و گرز گران رستم را با « هالتر» در ورزش مقایسه کرد و زمانی که مطمئن شد همگان باورش داشته‌اند، باز در قالب رستم به ادامه داستان پرداخت.

دربارهٔ نقالی و شرح کار نقال شاید بتوان کتابها هم نوشت چرا که فنون کار و ظرافت انتخاب حرکات در کار آنان بسیار قابل توجه است، اما همانطور که گفتم تنها با دیدی هنری! یعنی اگر کار نقال را در ارتباط به هدف اصلی وی بنگریم. امروز متأسفانه نقالی هنری پویا به‌حساب نمی‌آید، اما به‌عنوان هنری که اساس و ریشهٔ تئاتری دارد، و با نگرشی موشکافانه در فنون کار او، ظرفیت و گنجایش پژوهش و بحث بسیار را داراست.

در میان برنامه مرشد ترابی قطعه‌ای آواز نیز توسط رضا کدفدایی خوانده شد و باز هم « شیر خدا» که ابیاتی از فردوسی را با کلامی شیرین و آهنگین خواند و اینها مسلماً نکات مثبت این برنامه بود که تنوع لازم را پدید می‌آورد. برای نقال و غزلخوان و دیگر مجریان این برنامه میکروفونهای متعددی پیش‌بینی شده بود که با توجه به ابعاد این سالن باید گفت متأسفانه نه‌تنها کمکی به اجرای بهتر برنامه نمی‌کرد، بلکه به آن لطمه هم می‌زد، چرا که سالن نسبتاً کوچك است و خوانندگان دارای صداهایی رسا. به‌ویژه مرشد ترابی که در حین اجرای برنامه ناچار می‌کوشید خود را به میکروفون نزدیك کند و همین عمل بر تمرکز او در کار وقفه ایجاد می‌کرد. اما علیرغم مناسبت خاص برای اجرای نقالی باید فرصت را مغتنم شماریم و بگوییم که حفظ این سنت از لحاظ هنری امری حیاتی است و مسئولان امر باید در این مورد تنها به مناسبتها بسنده نکنند ■



گفتگو با سیاوش تهمورث

سوگ سیاوش یا درد سیاوش؟!

ـ آقای تهمورث، پیش از هر چیز از نمایش سوگ سیاوش حرف بزنید. در سال ۱۳٦۷ شما با طراحی متن، کارگردانی و اجرای نقش در نمایش سوگ سیاوش خیلی سر زبانها بودید.

- اجازه بدهید من مطلب را جور دیگری طرح کنم. شما دارید به یك‌سری شایعات دامن می‌زنید. من می‌خواهم بگویم که اصلاً سوگ سیاوش را نمی‌شناسم. من شنیده‌ام استاد ما آقای صادق هاتفی این نمایش را نوشته‌اند و دارند در اروپا آنرا اجرا می‌کنند. در اینجا هم مثل اینکه نمایش به صحنه رفت، اما من فقط اسم آنرا شنیده‌ام و هیچ شرکتی نداشته‌ام. من طراح، کارگردان و نویسندهٔ نمایشی به اسم سوگ سیاوش نبوده‌ام. این شایعات را از کجا شنیده‌اید؟

ـ عکسها، بروشور، آفیش و عکس شما از اجرای این نمایش، روی جلد مجلهٔ شماره ١٤ نمایش، این چیزها نشان می‌دهد.

- ببینید، برای شایعه پراکنی خیلی چیزها را هم جعل می‌کنند، ممکن است که اسم یا عکس من جعل شده باشد، یا شاید تهمورث دیگری بوده و اسم مرا گذاشته‌اند روی آن نمایش، به‌هرحال چیزی که من می‌دانم این است که آن تهمورث مرده یا مفقودالاثر شده است.

ـ در بروشوری که در اجرای پاریس پخش شده و ما در دست داریم، آمده است: «جا دارد از سیاوش تهمورث یادی کنیم که این نمایش را در سال ٦۷ کارگردانی کرده است.» با توجه به اینکه شما در اصل طراح و کارگردان نمایش سوگ سیاوش هستید، چطور به این موضع رسیده‌اید که بگویید اصلاً اطلاعی از آن نمایش ندارید؟

- این به نظر من کذب محض است. من به‌عنوان سیاوش تهمورث به دوستانی که به‌هرحال مرا می‌شناسند اینجا اعلام می‌کنم که من آن سیاوش تهمورث نیستم، آن تهمورث یا مرده، یا مفقودالاثر شده است. من او را نمی‌شناسم.

ـ صادق هاتفی در جایی گفته است که نمایش سوگ سیاوش را بیست سال پیش یعنی زمانی که شما اصلاً بازیگر تئاتر نبوده‌اید، نوشته است.

- به نظر من استاد هاتفی این اشتباه را نمی‌کنند، به نظر من اشتباه چاپی رخ داده است. اما من تعجب می‌کنم که وقتی استاد یك همچنین کار خوبی را داشتند چرا زودتر مطرح نکردند؟ چرا زودتر روی صحنه نیاوردند که ما استفاده بکنیم؟

ـ در سال ١٣٥٤ شما در نمایش شنبهٔ هفتم ماجرای سیاوش را نقالی می‌کردید، در آن نمایش پرده‌داری ظهر عاشورا هم بود، موش و گربهٔ عبید زاکانی هم بود.

- بله، شاهنامه دم دست همه هست، تاریخ هم هست، خوب، هر کسی می‌تواند استفاده کند و به آن مفهوم امروزین ببخشد.

ـ تابه‌حال شده است که نمایشنامه شخص دیگری را به اسم خودتان کار کرده باشید؟

- نه. احتیاجی نمی‌بینم، چون اگر قرار باشد کس دیگری زحمت بکشد و به قول معروف استخوان خرد کند، و تجربیات خودش را روی کاغذ بیاورد، و من یا دیگری بخواهیم آنرا به نام خود کنیم، بعد چطور می‌توانیم زندگی کنیم؟ کار بعدی را چه کنیم؟ من متون نمایشی دیگران را با نام خودشان به صحنه برده‌ام. اما همیشه با تقلب مخالف بوده‌ام. به نظر من فکر انسان لحظه به لحظه کار می‌کند. اگر مایه‌ای باشد مسلماً طرحهای دیگری هم هست.

ـ اگر این اتفاق برای شما بیفتد، هیچ اقدامی نمی‌کنید؟

- نه. چه چیزی را ثابت می‌کنم؟ ثابت کنم که این طرح نوشتهٔ من است یا نیست؟ تماشاگر کار مرا می‌شناسد، روش مرا می‌داند، بازی مرا می‌داند، کارگردانی، طراحی و اثر مرا. تاریخ و مردم قضاوت خواهند کرد. احتیاجی هم نیست که من چیزی را ثابت کنم.

ـ از چه سالی کار تئاتر را شروع کردید؟

- یکبار به کارگردانی گفتم که کارم را از توی کوچه و خیابان شروع کردم، پرسید که یعنی چه؟ گفتم که من کار نمایش و تئاتر را با نوحه‌خوانی و تعزیه‌خوانی شروع کردم که خودش پایه‌ای شد برای اینکه بتوانم وارد کارهای نمایشی بشوم. این است که اگر آنها را هم به حساب بیاوریم از سال ۳۸ - ۳۷ آغاز کرده‌ام، ولی کار حرفه‌ای من در تئاتر از سال ۳۹ - ٤۰ بوده و آنهم با تشکیل گروهی بنام دیاکو نمایشی را

* من طراح متن و کارگردان نمایشی به نام سوگ سیاوش نبوده‌ام.

* ممکن است اسم یا عکس من جعل شده باشد.

* آن تهمورث مرده یا مفقودالاثر شده.

* اگر مایه‌ای باشد، مسلماً طرحهای دیگری هم هست.

* تاریخ و مردم قضاوت خواهند کرد.

* همیشه با تقلب مخالف بوده‌ام.

* هنر مقوله‌ای است که نمی‌توانیم یک سویه‌اش کنیم.

* هنرمند نمی‌تواند سیاستمدار باشد.

کار می‌کردیم که البته هیچ‌وقت روی صحنه نیامد. ما اشتیاق داشتیم کار بکنیم، این گروه کشیده شد به‌طرف تلویزیون (تلویزیون ملی) و ما نمایشهای ترجمه‌شده را می‌گرفتیم و در تلویزیون اجرا می‌کردیم، بعد از اینکه از تلویزیون هم به دلائلی بریدیم، از گروه دیاکو هم بیرون آمدم، که تقریباً می‌توانم بگویم آن گروه از هم پاشید و من در سال ۴۲ یا اوایل ۴۳ بود که به ادارهٔ تئاتر مراجعه کردم و تا سال ۴۹ در اداره تئاتر بودم. در سال ۱۳۴۷ در فیلم گاو بازی داشتم، و سال ۴۹ از طرف «پیتر بروک» برای شرکت در نمایشی بنام «اورگاس» دعوت شدم. در این زمان تقریباً از ادارهٔ تئاتر جدا شده بودم و با تشکیل گروه بازیگران شهر که زیر پوشش تلویزیون و جشن هنر فعالیت می‌کرد کار کردم اما در سال ۵۵ بود که تصمیم گرفتم از این گروه هم جدا شوم. دلم می‌خواست مستقل‌تر عمل کنم اما در کنار این استقلال کاری با دکتر علی رفیعی در تئاتر شهر همکاری داشتم.

- کار حرفه‌ای شما در تئاتر یعنی بصورت امروزی از چه سالی شروع شد؟

- حرفه‌ای بودن به ذهنیات بازیگر و کارگردان مربوط است. باید دید کسی که کار می‌کند چقدر وقت می‌گذارد برای آن و چقدر مطالعه می‌کند و چقدر سعی دارد آگاهی داشته باشد نه از جامعه‌اش بلکه در هر زمینه‌ای. به این صورت من از سال ۴۶ - ۴۵ این حالت را لااقل داشتم و خواستم که همیشه چیزی را که شاید خیلی‌ها توجهی بهش ندارند مطرح بکنم و آن را ببینم و بازی کنم.

- از سال ۵۵ که از گروه بازیگران شهر جدا شدید و ظاهراً بطور مستقل با آقای رفیعی شروع به کار کردید چهار نمایش به صحنه رفت: «خاطرات و کابوسهای یک جامه‌دار از قتل میرزاتقی‌خان امیرکبیر» که شما نقش امیرکبیر را بازی می‌کردید و در سه نمایش دیگر «جنایت و مکافات»، «شیون و استغاثه»، «پای دیوار بلند شهر».

- البته در میرزاتقی‌خان یك تجربهٔ بسیار خوبی پیدا کردم و آن بازی کردن یك نقش تاریخی بود.

- شما در همین زمان طرحها و نوشته‌هایی داشتید مثل «آتش در عمق سرما»، «صدای

فیروزه میزانی

ای من!

ای من!
هلالی از این فراق را
تاب ندارم
به شب کشتاری
بی‌گفتگو
بگشا!
دم بادزن ابریشمین زمزمه‌ای زار
با من نشسته
بر
دو زانو
به سنگ محبل این ظلمات
بگستران!
رمز تکلم این تاول را



که می‌رهاندمان باز
با چمند لاژوردین سلامتش
از خوش گلمیخ معماری تاراج
با گلو.
تاپا بسرانی از سواران بی‌رکاب
ای من!
- سفینه‌ای از سایه‌های گویا
خزیدهٔ سردابه‌های تودرتو
پود مرتعش
بگشا!
بند بادزن ابریشمین زمزمه‌زار
تا نبوده باشیم
از بندیان سکوت!



اول»، «شنبهٔ هفتم» و بعد هم «مدیران» را کار کردید. چرا هیچ‌وقت از خودتون بعنوان نوبسنده و طراح یاد نکردید؟

- باید دید که کسی که کار هنری می‌کند هدفش چیست؟ زنده کردن مسائل اجتماعیش و در کنار اجتماع قرار گرفتن - در کنار مردم قرار گرفتن و با مردم بودن و این که اسم دیگر مطرح نیست. به نظر من حالا اگر بنده طرحی دارم یا نوشته‌ای دارم، اگر کسی دیگر بنام خودش هم بنویسد برای من مهم نیست. مهم آن است که طرح من روی صحنه اجرا شود و اگر که من اسم خودم را بعنوان نویسنده یا طراح نمی‌گذارم، دلیلش این است که من جسارت نمی‌کنم اسم خودم را نویسنده بگذارم، چون نویسنده‌هایی در این مملکت، در طول تاریخ وجود داشته‌اند که اگر من اسم خودم را نویسنده بگذارم، فکر می‌کنم خدشه‌ای به اسم آنها وارد کرده‌ام - راضی هستم بکنم. اما متن‌های زیادی را طراحی کرده‌ام و حالا هم اینکار را می‌کنم.

- آقای تهمورث، در حال حاضر مشغول تنظیم و تمرین یک نمایش هستید، در مورد این نمایش برای ما صحبت کنید.

- من مدتی مرخصی بودم و در ایران نبودم، فکرهایی که کرده‌ام و طرحهایی دارم که می‌خواهم آنها را در نیمه دوم سال ۶۹ به صحنه ببرم. به همین دلیل به محض ورودم به ایران با دو نفر از نویسندگان و دوستان خوب تماس گرفتم. کارهایی در زمینه نمایش سنتی کرده‌ایم که بزودی اجرا خواهیم کرد.

- معمولاً تئاتر بارهای فلسفی و سیاسی، و سنگین‌ترین مفاهیم را بر دوش دارد، شاید به این دلیل است که در سال ۵۸ - ۵۹ آن فضا وجود داشته اما در سالهای جاری چطور؟

- ما در تئاتر مدتی دچار رکود شدیم که دلایل مختلف داشت. هنرمندان ما شاید گرفتاریهایی داشتند و اکثراً به دلایل مختلف به سینما و تلویزیون روآوردند و مشکل داشتند که تئاتر روی صحنه ببرند. البته این مشکل شاید از طرف خودشان بود. نمی‌دانم اما در دو یا سه سال گذشته با حضور آقای علی منتظری سرپرست مرکز هنرهای نمایشی تئاتر دارد فعال می‌شود. اما این‌که می‌گویند تئاتر بار سیاسی دارد، این سیاسی بودن به مفهوم سیاستمداری نیست. در هنر چنین چیزی اصلاً مطرح نیست. هنرمند همیشه با اجتماعش و در کنار اجتماعش حرکت می‌کند و کم‌وکاستیهای اجتماعش را مطرح می‌کند. اجتماعش را از دید خودش می‌بینند، اصلاً برخورد آنچنانی با مسایل روز اجتماعیش نمی‌تواند داشته باشد که حالا دست بالا بکند، حرفهای آنچنانی بزند و شعار بدهد. یك هنرمند نمی‌تواند سیاستمدار باشد. به نظر من در هنر همه چیز وجود دارد روانشناسی، سیاست، مسائل تاریخی اجتماعی و غیره. هنر احتیاجی ندارد که خودش را یك سویه بکند و فقط از طریق سیاسی حرف خودش را بزند. به نظر من کسانی که حرفهای آنچنانی و سیاسی می‌زنند، فقط شعار می‌دهند. هنر مقوله‌ای است که نمی‌توانیم یك سویه‌اش کنیم.

- متشکریم.



تام داردیس

اختر اعتمادی

فاکنر در دره‌ی مرگ

عدم موفقیت فاکنر در مقام نویسنده‌ای پولساز، او را به هالیوود کشاند· از آنجا که امرار معاش او از راه نوشتن مقدور نبود، بارها به هالیوود پناه برد· فقط یکی از کتابهای او موفقیتی درخور یافت و پایش را به هالیوود باز کرد· رمان (حریم) فروش خوبی داشت و یك اثر صددرصد فاکنری بود·

(خشم و هیاهو) که اولین رمان از رمانهای چهارگانه‌ی فاکنر محسوب می‌شود، به‌طور متوسط در هر چاپ بیش از دوهزار نسخه به‌فروش نرفت·

ناشران به تبعیت از نظر منتقدان، این کتابها را با عنوانهای ستایش‌انگیز، مبهوت‌کننده و متفاوت تبلیغ کردند، اما مردم به دور از این تبلیغات، استقبالی از این چهار رمان نکردند·

در اواخر دههٔ بیست فاکنر، ظاهراً به کسب از طریق نوشتن وقعی نمی‌گذاشت و در اکسفورد می‌سی‌سی‌پی به انواع خرده‌کاریها دست می‌زد: نقاشی ساختمان، نجاری و حتی آموزش گلف و نیز در سواحل خلیج - در پاسکاگولا - با کارهای عجیب و غریب از جمله صید میگو با قایقهای ماهیگیری امرار معاش می‌کرد و ظاهراً همین او را کفایت می‌کرد·

فاکنر پس از ازدواج با «استل فرانکلین» در سال ۱۹۲۹، که از ازدواج اولش دو فرزند به همراه آورده بود، به تقلای معاش افتاد· حالا که صاحب خانواده شده بود بایستی از پس مخارج آن برمی‌آمد· تصمیم گرفت که از راه نوشتن سور و سات زندگی را مهیا کند· «حریم» را در پی همین توقع نوشت و بعدها اعلام کرد که، «به کتابهای پرفروش فکر کردم و عزم جزم کردم که خودم هم امتحانی بکنم. مدتی زور زدم تا دستم بیاید که یک آدم اهل می‌سی‌سی‌پی تکلیفش با تمایلات معاصر چیست. و هولناکترین داستانی را که می‌توانستم تخیل کنم، در حدود سه هفته تمام کردم و برای «اسمیت» که قبلاً (خشم و هیاهو) را منتشر کرده بود، فرستادم. بلافاصله جواب داد، «خدای من، اصلاً نمی‌توانم این را منتشر کنم. هر دویمان را به زندان می‌اندازند.»»

فاکنر می‌گوید که پس از آن کتاب (حریم) را به بایگانی سپرد· اما ناشر چنین نکرد· در سال ۱۹۳۰، هریون اسمیت تغییر رأی داد و نمونه‌های حروفچینی را برای تصحیح به آدرس فاکنر فرستاد· فاکنر وقتی نمونهٔ حروفچینی را خواند، وحشتزده شد، «دستم آمد که حسابی گند زده‌ام. دو راه پیش‌رو داشتم: یا همه‌اش را پاره کنم و بریزیم دور یا بازنویسی کنم. فکر کردم چه‌بسا کتاب‌فروش خوبی داشته باشد. ممکن است ده‌هزار خواننده داشته باشد. این بود که نمونه‌های حروفچینی را پاره کردم و دوباره دست بکار نوشتن رمان شدم.

می‌دانستم که باید ضرر حروفچینی را بپردازم، اما چه باک، باید راهی می‌جستم تا چون (خشم و هیاهو) و یا (دراز می‌کشم و می‌میرم) مغبون نشوم. آخر خواننده باید کتاب را بخرد و دوستانش را هم تشویق به خواندن آن بکند.»

دوازده‌هزار نفر کتاب را خریدند و اجر فاکنر ضایع نشد و پولی را که به آن نیاز داشت به کف آورد. اما افسوس که اوضاع بر وفق مراد پیش نرفت و مؤسسهٔ هریون اسمیت شش ماه پس از انتشار (حریم) یعنی در اوائل سال ۱۹۳۱ ورشکسته شد و فاکنر از بابت حق‌التألیف کتاب نصیبی نبرد. تنها پولی که از بابت (حریم) به فاکنر رسید، در هالیوود بود.

درآمد حاصل از (حریم) به دو طریق میسر شد: فروش حقوق رمان به استودیو پارامونت و قرارداد فاکنر در مقام فیلمنامه‌نویس با استودیو متروگلدین مایر.

(حریم) گرچه از لحاظ تجاری چندان موفق نبود اما کتاب، بحث‌انگیز شد و زبانزد خاص و عام و نیز تأثیر آن بر هالیوود کاملاً مشهود بود.

در روزهایی که فیلم ناطق رونق می‌گرفت به نویسندگان جدید روی خوش نشان می‌دادند. فیلم ناطق به گفتوگو نیاز داشت و بسیاری از استودیوها به نویسنده‌ای که بتواند این نیاز را برآورده کند، محتاج بودند. هر نویسنده‌ای در هر کجا که قریحهٔ خود را بروز می‌داد - در مطبوعات، تماشاخانه‌های برادوی و خاصه در عرصهٔ رمان و داستان - فوراً به استخدام استودیو درمی‌آمد. کسی در غم زیروبم نویسنده نبود و ای بسا اگر هنری جیمز هم در اوایل دههٔ سی، در آن حوالی پیدایش می‌شد، قراردادی امضا می‌کرد.

البته امروز و برای ما غریب می‌نماید که چگونه فاکنر و ناتانیل وست توانستند بر اساس کتابهایی نظیر (حریم) فیلمنامه بنویسند. اما یادتان باشد که هر دوی این کتابها محتوایی داشتند که می‌شد از آنها گفتگوهایی واقع‌گرایانه به‌دست آورد، که در آن سالها که آثاری چون (صورت زخمی)، (سزار کوچک) و (دشمن مردم) تحسین همگان را برانگیخته بودند، امتیاز زیادی محسوب می‌شد.

در اواخر سال ۱۹۳۱، فاکنر زیرک، دستش آمده بود که هالیوود به استعداد او احتیاج دارد. پاییز همان سال در سفری به نیویورک به آژانس لیلاند هیوارد سر زد و هیوارد او را به "West Coast" معرفی کرد. در هیجدهم دسامبر، هیوارد از سام مارکس که مسئول بخش طرح و داستان MGM در «کالورسیتی» بود، یادداشتی با این مضمون دریافت کرد: شما در سفر اخیرتان به اینجا، ویلیام فاکنر را توصیه کردید. گمانم به دردکار ما می‌خورد، بگویید چند؟ با بهترین درودها.

فاکنر البته از این پیشنهاد طرفی نبست، چون اصلاً حال و حوصلهٔ رفتن به کالیفرنیا را نداشت. ترجیح داد برای خانم «تالولا بانکهد» که با همسرش استل دوست بود، طرحهای اوریژینال بنویسد، که البته از این کار هم پولی عایدش نشد، اما چون کار را در خانه‌اش در اکسفورد انجام داده بود چندان مغبون نشد.

در طول ماههای اوایل سال ۱۹۳۲ به حق‌التألیفی که از فروش رمان (حریم) نصیبش می‌شد، دلخوش کرده بود، خاصه که از بابت مشکلات مالی ناشی از خرید ملک و املاکی که بعدها آن را "Rowon Oak" نامگذاری کرد، سخت در مضیقه بود.

MGM همچنان خواستار فاکنر بود اما او از رفتن به کالیفرنیا امتناع می‌کرد تا سرآخر بحران مالی و پیشنهادهای متنوع MGM موجب شد که کوتاه بیاید، خاصه که در اوایل سال ۱۹۳۲، هریسون اسمیت در نتیجهٔ عدم توافق با شریک انگلیسی‌اش «جاناتان کیپ» ورشکسته شد و فاکنر را از چهارهزار دلاری که سهم می‌برد، محروم کرد. فاکنر وقتی مطمئن شد که پولی از این بابت به او نخواهد رسید، پیشنهاد MGM را پذیرفت. البته در بهار همان سال رمان (روشنایی ماه اوت) به‌پایان رسیده بود اما تضمینی وجود نداشت که کتاب فروش خوبی داشته باشد. هریسون اسمیت دوباره به حرفهٔ نشر کتاب بازگشت ولی با همهٔ توش و تقلایی که کرد و کتابهای متعددی که چاپ کرد، کارش چندان نگرفت.

باری... فاکنر در ماه مه ۱۹۳۲ در اثر فقر و تنگدستی به هالیوود پناه برد و این سرآغاز سفرهای فاکنر به هالیوود است.

بد نیست در ابتدا، تصویر روشنی از مردی که آن روزها در استودیو متروگلدین مایر، آمدوشد داشت در نظر آوریم، - مردی کوتاه قامت که قدش بزحمت به پنج پا می‌رسید. معمولاً لباسی تمیز و اتوکشیده اما نخ‌نما به تن می‌کرد و همواره پیپی را لای دندانهایش می‌فشرد. وقار و آداب معاشرتش در کالیفرنیا غریب می‌نمود و نشان می‌داد که اهل می‌سی‌سی‌پی یا حتی نیویورک است. در رفتار با دیگران چنان بود که او را گستاخ می‌پنداشتند. و آنقدر دور از دسترس به نظر می‌رسید که دیگران در حضورش، راحت نبودند. لهجهٔ می‌سی‌سی‌پی‌وار و صدای بم و آهسته‌اش دقیقاً مفهوم نمی‌شد و اغلب درک آنچه فاکنر می‌گفت برای همکارانش در استودیو بسیار دشوار بود. اما وقتی حرفهای او را می‌فهمیدند، بشدت مجذوب می‌شدند. البته بیشتر مواقع بنظر می‌رسید که فاکنر در جای دیگری سیر آفاق می‌کند تا در آن اتاقهای کسالت‌بار کنفرانس. مراودهٔ چندانی با کسی در هالیوود بهم نزده بود و مدام میگساری می‌کرد. ظرفیت مشروبخوردنش باورکردنی نبود و از این لحاظ زبانزد خاص و عام بود. میگساری شاید بهانه‌ای بود تا در هالیوود قدری تسکین پیدا کند اما نتیجه‌ای نداشت جز آنکه پولی را که به‌دست می‌آورد بر باد بدهد.

عده‌ای او را جذاب می‌پنداشتند. زیرک بود و تا کمرویی‌اش پنهان بماند مدام نکته می‌پراند و شوخ طبعی می‌کرد. معمولاً کم حرف می‌زد اما وقتی به سخن درمی‌آمد، می‌توانست به رغم متانتی که داشت، ویران کند. هیچ چیز در او سرسری و از سر اتفاق نبود.

فاکنر برخلاف ناتانیل وست هرگز برای استودیوهای کوچکی چون "Republic" یا "Monogram" که تولیداتشان کاملاً "Schlock" بود، کار نکرد. او با استودیویی کارش را آغاز کرد که آن موقع بسیار شاخص بود: متروگلدین مایر و صاحبانش - ایروینگ تالبرگ و لوئیس بی‌مایر سهم درخوری در عرصهٔ آثار فرهنگی داشتند و همواره، بهترین بیلان مالی را از لحاظ حرفه‌ای، کسب می‌کردند. در بحران اقتصادی سال ۱۹۳۲ فقط استودیوهای متروگلدین مایر و برادران وارنر توانستند از لحاظ مالی سر پا بمانند. پارامونت، فوکس و یونیورسال یا اعلام ورشکستگی کردند یا موقتاً دست از کار کشیدند. تولید فیلم بشدت کاهش یافت و نویسندگان بیش از دیگران از این کسادی، لطمه دیدند. فاکنر در دورهٔ نحسی به هالیوود آمده بود.

قرارداد فاکنر با MGM نه شبیه به قراردادهایی بود که امروزه می‌بندند و نه شبیه قراردادهای سال ۱۹۳۲ بود. قرارداد کوتاه‌مدتی مبنی بر شش هفته کار بود و هفته‌ای پانصد دلار به او می‌رسید، که البته برای فاکنر پول زیادی بود: «بیشترین پولی که تا به حال به چنگ آورده بودم و گمان می‌کردم اگر همهٔ پولهای می‌سی‌سی‌پی را جمع بکنی، اینقدر نمی‌شود...»

فاکنر از همان بدو ورود به هالیوود هاله‌ای از اسطوره به دور خود رسم کرد. و چنان هالیوود را سرد و بی‌روح یافت که بلافاصله اعلام کرد که در استودیو به اندوه مبتلا شده است. و این بهانه‌ای بود تا به «درهٔ مرگ» پناه ببرد.

«راستش را بخواهید، ترسیده بودم... از هیاهویی که هنگام ورودم برپا شده بود، وحشت کرده بودم. وقتی مرا به سالن نمایش فیلم بردند و گفتند که همه چیز روبراه است، دستپاچه شدم.»

و چرا درهٔ مرگ؟ گفتنی است که دو فیلمساز

○ فیلمسازان به نویسندگان برای نوشتن گفتگوها نیازمندند.

○ فاکنر در ۱۹۳۲ در اثر فقر دعوت هالیوود را پذیرفت.

یعنی فون اشتروهایم و آنتونیونی که چهل سال از هم فاصله داشتند نیز شیفتهٔ آن مکان شده بودند. در هر دو فیلم (حرص)(۱) و (قلهٔ زابریسکی)(۲) از درهٔ مرگ به‌عنوان «محل گریز» شخصیتهای اصلی استفاده شده است و شاید همین جانبهٔ پنهان بود که فاکنر را به آنجا فرامی‌خواند، به متروک‌ترین نقطهٔ زمین در شمال امریکا.

فاکنر خیلی زود به مترو گلدین مایر بازگشت - ظاهراً همه چیز روبراه شده بود - به او امکان این را دادند که محصولات مترو گلدین مایر را ببینند. ده دقیقه‌ای که از نمایش یکی از فیلمها گذشت، به گمان اینکه همهٔ این ماجراها از اتاق پخش فیلم بیرون می‌آید، زیر لب غرولند کرد، «خدای من، غیرممکن است»

فاکنر گفته است که در یکی از جلسات نمایش فیلم، پس از مدت کوتاهی از مسئول اتاق نمایش خواهش کرده است که فیلم را پخش نکند زیرا کاملاً متوجه شده که فیلم چگونه پخش می‌شود.

نکته‌های متعددی دربارهٔ عدم آگاهی فاکنر از عالم فیلمسازی وجود دارد. بسیاری از این نکته‌ها البته ساختگی‌ست اما در موارد دیگر، حاکی از طنز فاکنر است. مشهور است که به سام مارکس - رئیس بخش طرح و داستان مترو گلدین مایر - گفته است که دوست دارد فقط در زمینهٔ فیلمهای میکی موسی که آنها تهیه می‌کنند فعالیت کند. مارکس مؤدبانه به او پاسخ داده است که در مترو گلدین مایر فیلمهای کارتونی ساخته نمی‌شود. آنوقت فاکنر می‌گوید، «پس اجازه بدهید متن فیلمهای خبری را بنویسم.»

در پس و پشت این سیمای ساده‌لوح و روستایی، فاکنری پنهان بود که دقیقاً می‌دانست در هالیوود چه باید بکند. البته وانمود می‌کرد که نمی‌داند اما مدتی بعد دست از این بازی برداشت و ظرف یکسال به اندازهٔ یك لیست حقوق، برای مترو گلدین مایر کار کرد.

فاکنر نه پروژه به آنها ارائه داد: فیلمنامه‌هایی اوریژینال یا اقتباس شده از آثار خود و دیگران، که مجموعه‌ای از طرحهای بیست‌وپنج صفحه‌ای تا فیلمنامه‌های بلند بود. داستان این فیلمنامه‌ها از آن نوعی بود که بعدها در مترو گلدین مایر به فیلمهای «دشوار» معروف شدند: فیلمهای افسانه‌ای امریکای لاتین، عملیات نیروهوایی در جنگ اول جهانی و داستانهای عاشقانه... و فقط دو فیلمنامه از این سری به مرحلهٔ تولید رسید که از قضا در دورهٔ دوم و در پایان راه فاکنر با مترو گلدین مایر بود. فیلمنامهٔ اصیل در ماه ژانویه سال ۱۹۳۲ به اتمام رسید اما مترو گلدین مایر از پرداخت حقوق آن طفره رفت و این بهانه‌ای شد تا فاکنر از فیلمنامه‌نویسی دست بردارد. عایدی فاکنر، هفته‌ای سه‌هزار دلار بود که سه‌هزار دلار دیگر هم بابت (پست غروب یکشنبه) که دربارهٔ اژدرافکنهای جنگ جهانی اول و با عنوان (چرخش) نوشته شده

○ مترو گلدین مایر سهم درخوری در عرضه‌ی آثار فرهنگی داشت.

○ فاکنر می‌توانست با حرف همه‌چیز را ویران کند.

بود، دریافت می‌کرد. در واقع، فاکنر در هالیوود به جایی نرسید. بعدها گفت، «حقه‌بازی نیست. **من چیزی نمی‌بینم، فقط وعده و وعید می‌شنوم».**

فاکنر قول داده بود که صادقانه در خدمت استودیو باشد. شش‌هزار دلار بیشترین پولی بود که تا آن موقع نصیبش شده بود و حالا که کمپانی مترو گلدین مایر به او احتیاج نداشت، وقت آن بود که از کالیفرنیا برود و نقطهٔ پایان بر همه چیز بگذارد.

۱ - حرص (۱۹۲٤).

۲ - قلهٔ زابریسکی (......). هر دو فیلم از محصولات (MGM) کمپانی مترو گلدین مایر بودند.





هاینریش لوتسلر

فریده لاشایی

آیا هنرمند باید از طبیعت تقلید کند؟

تابلوی آبرنگ «قلعهٔ ترینت» اثر آلبرشت دورر که راهنمای ما در پیچاپیچ این مقالهٔ مقدماتی خواهد بود، شاهکار دید دقیقی است که هیچ نکته‌ای را از نظر دور نمی‌دارد: این اثر را به‌صورت ابزار نفیسی برای سنجش و گواهی غیرقابل ردی بر ارزش پایدار هنر واقع‌گرا مورد استفاده قرار می‌دهیم.

اما پیش از شروع بهتر است روشن کنیم که دنیایی سوای دنیای دورر وفادار به واقعیت نیز وجود دارد. پیکاسو در این مورد می‌تواند روشنگر باشد. او در طول عمر درازش توفیق یافت تا به یکی از معروفترین و در ضمن تثبیت‌شده‌ترین هنرمندان زمان ما ارتقاء یابد. دربارهٔ وی بیش از صدها کتاب و هزاران مقاله نوشته شده است. شاید بسیار بیشتر از آنچه که دربارهٔ تیسین نوشته‌اند. اما در مورد ارزش واقعی او همگان هنوز به یک نقطه‌نظر واحد دست نیافته‌اند. برخی او را به عرش رسانیده، عده‌ای انکارش کرده‌اند. برای یک شاعر و برای دیگری در حکم یک دیوانه است. در یک دم هم خلاق می‌انگارندش، هم حقه‌باز، کاشف یا ویرانگر. در مقابل این هرج‌ومرج عقیدتی ما سادگی و ثبات معیارهای علم طبیعی را داریم بدایهی از قبیل آن‌که «امروز هوا در سایه ۲۰ درجه بالای سانتیگراد است» یا این‌که مثلاً «این بچه تب دارد». در مقایسه با بی‌چون‌وچرایی مسایل علمی آیا مسایل هنری ناامیدکننده نیست؟ چنین می‌نماید که در این مورد، هر نوع قضاوت دقیقی مشکل است. نظریه‌ها دچار تناقض‌اند، ضعیف‌اند، خود را نفی می‌کنند، از یک شیوهٔ نگرش به شیوه‌ای دیگر در نوسانند. حال به موضوع اصلی می‌رسیم: ما در جستجوی راههایی به‌سوی درک هنر هستیم و برای اظهارنظرهایمان دربارهٔ هنر دلایلی روشن می‌جوییم. اما این زمینهٔ محکم در کجا وجود دارد؟

تابلویی از پیکاسو «زن گریان»: ۱۹۳۷، به این چهره نگاه می‌کنیم: پیر و تهی از ملاحت با موهایی صاف. پیداست که دیگر خود را برای کسی نمی‌آراید. حلقه‌ای از موها روی پیشانی افتاده است. پوشش او را تماشا می‌کنیم: کلاهی ارزان قیمت با گلی بی‌تناسب بر آن به سر دارد. بلوز بافتنی‌اش زبروخشن است. به «فضا» می‌نگریم: تنها گوشهٔ کوچکی از اتاق نمایان است، مبل و وسیله‌ای دیده نمی‌شود. کاغذدیواری نیز چون کلاه زن، فقیرانه و دارای رنگی تند است. نوع «رفتار» زن را مورد تأمل قرار می‌دهم: اشکهای درشتی در چشم دارد، بغض او از خطوط کناره بینی‌اش هویدا است. دستمال نازکی را بین انگشتانش مچاله کرده است. ما چهرهٔ زن، پوشش، فضای پیرامون و طرز رفتارش را مورد بررسی دقیق قرار دادیم. نقاشی را «دیدیم». هنگامی که یک اثر هنری در ارزیابی اجزایش با تناقض روبرو می‌شود، تماشاگر باید از آن فاصله بگیرد. تنها با تماشای جزءجزء تصویر در آرامش است که تماشاگر می‌تواند از جنبه‌های متضاد رهایی یابد.

کسی که بخواهد به رمزوراز آثار هنری پی ببرد نیاز فراوان به تمرین در «دیدن» دارد. دورر گفته است:«والاترین حس انسانها بینایی است.» بینایی ارگان درک آثار هنری است.

ما کم‌وبیش تابلوی «زن گریان» پیکاسو را تماشا کردیم آیا بدین‌ترتیب می‌توان تصمیمی اتخاذ کرد؟ در واقع چیزی بیش از پیش عایدمان نشد، زیرا این پرسش که آنچه در جلو روی خود داریم یک اثر ناب و قابل ارزش هنری است یا خیر، هنوز در پردهٔ ابهام باقی مانده است! در جواب این پرسش که آیا «این هنر است؟» بسیاری جوابهای فریبنده در چنته دارند. آنها به‌دقت تعیین می‌کنند که هنر باید آن‌طور باشد... هنر اجازه ندارد این‌چنین باشد... به این دلیل این اصلاً «هنر نیست!» و حال، اگر ما توجه‌مان را به دورر معطوف کنیم چه؟

تابلوی پیکاسو جزو ردهٔ سنتی و طویل تصاویر «مویه‌گران» است. برای مثال، اولین بار حوا، به هنگامی که فرشته، او و آدم را از بهشت

بیرون راند، گریه کرد. مازاچو در آغاز قرن پانزدهم این منظره را به طرز مؤثری نقاشی کرده است. این تابلو با تابلوی «زن مویه‌گر» پیکاسو فرق اساسی دارد: فرقی که بسیار عجیب است. مازاچو انسانها را در هیأت طبیعی‌شان، بی‌هیچ‌گونه مسخ‌شدگی، به تصویر می‌کشد و درست از این طریق به تأثیرگذاری عمیقی دست می‌یابد: ما درد حوا را مستقیماً احساس می‌کنیم. ما از یأس او متأثر می‌شویم و خود را در تنهایی بی‌نهایت عظیمش شریك می‌یابیم.

حال که هنرمندی می‌تواند به این نیروی ابراز، در حالت تسلیم آرام به «فرمهای طبیعی» دست یابد و «موفق» هم می‌شود پس چرا باید تصاویر انسانها را مخدوش ساخت. و چهرهٔ آنان را مسخ کرد؟ پیکاسو خط ها و رنگها را محکم و قوی می‌کشد و در این کار غلو می‌کند. آیا تندی نوع اشکالی که می‌کشد از ضعف تجارب او ناشی می‌شود؟ آیا شدت وحدت موضوع تابلو گواه بر



شکست او نیست؟

گویی هنر بدین‌ترتیب، میزان و معیار ارزش خود را در مقایسه با طبیعت به‌دست می‌آورد. بسیاری از شخصیتهای بزرگ هدف غایی هنر را تقلید از طبیعت دانسته‌اند. از دوران باستان گرفته تا دوران دورر و آغاز عصر نوین. در دوران باستان لطیفه‌های پرطنزی در مورد «استادی» هنرمند نقل می‌شده است. نقاشی انگورها را چنان طبیعی نقاشی کرده بود که پرندگان بسوی آن سرازیر شدند و به انگورها نوک زدند. نقاش دیگری روی این تابلو پرده‌ای «کشید» آنچنان واقعی که نقاش اول خواست آنرا پس بزند تا بتواند انگورهای خود را تماشا کند.

آیا امروزه نیز بسیاری، به هنگام خواندن یك پرتره. درست همینگونه نمی‌اندیشند؟ و یا از تصویر یك منظره از کوههای آشنا درست به همین دلیل لذت نمی‌برند که کوه در تصویرش، درست همان‌گونه ظاهر شده است که بیننده زمانی، در روزهای خوش تعطیلات، آنرا بخاطر سپرده است؟

مصر و دوران باستان

در جواب این سئوال آیا هنر باید از طبیعت تقلید کند؟ تاریخ هنر پاسخی چندجانبه می‌دهد. برای مثال مجسمهٔ چوبی عصر کا - آپر (Ka - aper) در مصر ۲٤٠٠ ق - م تا چه حد به طبیعت نزدیك است؟ در یك کاوش باستانشناسی در ساکارا، هنگامی که باستانشناسان مجسمهٔ را زیر روشنایی روز گرفتند کارگران مصری فریاد برآوردند:« این که رییس انجمن ده ماست! »

در واقع این مجسمهٔ یك کاهن و کارمند سطح بالای دولتی است که با حالتی رها قدم برمی‌دارد. یك بازو را جلو داده و بازوی دیگر را طوری حرکت می‌دهد که از بالا، از بدن آزاد است. در دست چپ عصای کارمندان عالیرتبه را به نشان برتری مقام خود بالا گرفته است. سر مجسمه بر گردنی فرو رفته، شباهت به یك گلوله دارد: سرشار از زندگی و اعتمادبه‌نفس. دوستان چنین مردی می‌توانستند بلافاصله او را در مجسمه‌اش باز بشناسند. به‌نظر می‌رسد بازشناسی و تشخیص آسان یکی از اهداف اصلی هنر تقلید طبیعت باشد. اما در نقاشیهای پیکاسو اغلب پرترمها بسختی قابل تشخیص‌اند و گاه بشدت از شکل افتاده‌اند (تصویر ۲). اما چرا مجسمه‌ساز معابر مصر، در پی شباهت کامل و دقیق بود؟ آیا به این دلیل که می‌خواست اصول و قوانین هنر را از طریق تقلید از طبیعت دنبال کند؟ خیر، کاملاً به دلایلی دیگر این کار را می‌کرد: در رابطه با اعتقاد مصریان به دنیای مردگان:

هنگامی که انسان می‌میرد، روح از جسم جدا می‌شود و جسم فاسد می‌گردد. روح سرگردان در جستجوی جسم جدیدی برمی‌آید که دیگر در خطر فساد نباشد. این جسم را پیکرساز از چوب یا سنگ برایش فراهم می‌کند و آنرا در قبر مرده قرار می‌دهند. بدین‌ترتیب روح در مجسمه‌ها به زندگی ادامه می‌دهد و پیکرساز را به حق، کسی می‌نامیدند که نگهدار زندگانی است. حال برای آنکه روح در جسم خود حلول کند، شباهت مورد نیاز است. نه تقلید از طبیعت بل غلبه بر مرگ هدف پیکرسازی مصر قدیم بود و شکل طبیعت‌گرایانه راهی متناسب و شایسته بدانسو بدین‌ترتیب این نظر به دلایلی کاملاً متفاوت دچار محدودیت می‌شود. تقلید از طبیعت در مصر تنها وسیله‌ای است برای هدف نه خود هدف.

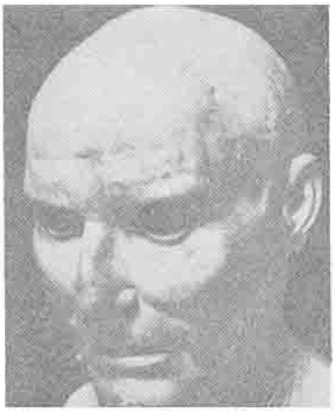
حال یك فاصله زمانی بزرگ را درمی‌نوردیم و تقریباً به سال ۲٠٠٠ پیش از مسیح می‌رسیم، به یونان متأخر، در عصر هلنی در این دوران در هنر، نزدیکی چشمگیر و خشنی بر واقعیت حکمفرماست. مجسمهٔ مرمری پیرزن مست (تصویر ۱) در موزهٔ «گلیپتوتک» مونیخ گویای این مطلب است. پیرزن، مست و خراب، کوزهٔ شراب را با هر دو دست چنان در آغوش گرفته که انگار عزیزترین و تنها دارایی‌اش باشد. تمامی بدن او به دور کوزه حلقه شده است. با چهره‌ای پرچین و چروک با دهانی باز از خماری، نگاه بی‌معنایی به آسمان دارد. هنرمند ماجرا را با نظر اندام‌شناسانه‌ای تشریح کرده است. پیکاسو برعکس، توجهی به آناتومی ندارد. زن گریان (تصویر ۲) او، آزادانه و بدون توجه به اصول آناتومی خلق شده است. در آن اثر یونان متأخر، مشخصهٔ دیگری نیز در مورد شباهت فیزیکی چشمگیر است: طراحی فیگور یك نمودار مثلثی‌شکل است. پیکر به شکل هرم طراحی شده است: چینهای عمودی لباس از دو طرف به پایین سریده‌اند و ترکیب پیکره را نگهداشته‌اند. پس در اینجا، تنها واقعگرایی محض حاکم نیست، بلکه غلبه با یك ترکیب‌بندی دقیق مطرح است! هدف این ترکیب‌بندی، قانونگرایی و سنجش است، آن هم به خاطر نظم و در خدمت حدو حدود. حتی



انواع زندگی عامیانه نیز توسط یونانیان متأخر در شکلی والا و برتر پرداخته می‌گردید. بار دیگر متوجه می‌شویم که تئوری هنر در تقلید از طبیعت حتی برای توضیح و تشریح آثار رئالیستی نیز کفایت نمی‌کند و چیز دیگری به آن اضافه گشته است: حال آیا این همان هنر واقعی است؟

صحبت این موضوع را در مجسمه‌های رومی بررسی می‌کنیم زیرا رومیها علاقهٔ دیوانه‌واری به واقعیت داشتند و بدین‌منظور در پیکرسازی از موم نیز استفاده می‌کردند تا بتوانند شباهت به موضوع را هر چه بیشتر تکامل بخشند. مثلاً در نیم‌تنه شمارهٔ (٦) چهرهٔ یك دهقان واقعی رومی نقش بسته است که به کار سخت جانفرسایی عادت‌دارد: مملو از هشیاری و به دور از هرگونه خیالپردازی







و اصولاً به دور از هر نوع فرهنگ· نیم‌تنهٔ شمارهٔ (۷) خانم محتشمی را نشان می‌دهد که موهایش به روی پیشانی حلقه‌حلقه شده است و پشت‌سر، در حلقه‌هایی تقسیم گشته و به‌صورت بافه‌های متعدد محکمی بافته شده است· این موها به‌صورت یك رشتهٔ بزرگ درهم تنیده شده و در یك تور قرار گرفته است· سر دهقان رومی‌قرن‌پنجم بعد از میلاد و پرتره خانم، ۹۸ سال پس از م· م برخواسته است·

در چرخش و تغییر اشکال، چرخش و تغییر تاریخ به‌خوبی ملاحظه می‌شود· دولت روم در یك جامعهٔ دهقانی خشکه مقدس ریشه داشت که آرام آرام به یك جامعهٔ متمدن شهرنشین تغییر شکل داد·

آیا چنین پیکرهایی طبیعت را تقلید کرده‌اند؟ آری و خیر· آنان بی‌نهایت واقعی و همزمان دارای مقدار زیادی علایم غیرواقعی‌اند· ما در تصویر یك خانم پیر (۸) از قرن سوم میلادی، این مسئله را روشن می‌سازیم· این نیز یك نیم‌تنه است، نه قسمتی از یك مجسمهٔ بزرگ· برای یونانیهای دوران کلاسیك ظاهر کامل یك انسان معنا داشت و شخصیت و زیبایی واقعی در وحدت چهره و اندام متجلی می‌گشت· اما توجه رومیها بیشتر معطوف به چهرهٔ انسانها بود زیرا مسئله آنها، حالت، شرایط تاریخی و سرنوشتهای فردی بود· به این اولین اختراع - پدیدهٔ نیم‌تنه‌ها - دومین متولهٔ انتزاعی اضافه می‌گردد: **چهره از سنگ است.** به تصویرشدگان می‌شد موهای واقعی و لباسی از پارچه پوشانید· همچنان‌که در قرن ۱۸ در چهره‌های مذهبی اسپانیا متداول بود· اما رومیها به‌جای آن، سنگ را انتخاب کردند زیرا میل آنان را به استحکام و تداوم کاملاً تحقق می‌بخشید· چرا در **این نیم‌تنه‌ها رنگ به کار نمی‌رفت؟**

درحالی‌که در هنر ایتالیای قرن ۱۵ ، نیم‌تنه‌ها را اغلب به‌صورت طبیعی رنگ‌آمیزی می‌کردند - موها - گونه‌ها و لباسها - در نیم‌تنهٔ بانوی رومی (شماره ۱) قرن سوم، تنها به مرمر یك رنگ اکتفا شده است (البته در هنر رومی نیز نیم‌تنه‌هایی از مرمر چند رنگ پیدا می‌شود) از آنجا که چندگانگی رنگ از موضوع حذف شده است، بیشتر خطوط تعیین‌کنندهٔ چهره، مورد توجه قرار گرفته است· چشم‌پوشی از رنگ موجب رشد طراحی شد· در اینجا « شکل» نقش تعیین‌کننده‌ای دارد: صورت توسط مو و گردن به نوعی هم قاب شده است و هم بر آن تأکید· دیگر این‌که الویت « خطوط» در برابر منحنیهای پیکرسازی چشمگیر است· اما در پیکرسازی یونان این منحنیهای زیبا هستند که چشمگیرند: در زمان حیات زنده و پویا، در اندامهایی با تناسب عالی و شکیل· در پیکره‌های رومی برعکس، خطوط تعیین‌کننده‌اند: ابروها، چینهایی که از دهان بر سوی بینی کشیده شده، دهان بر هم فشرده.از تداخل این خطوط، استخوان‌بندی تیز و باریکی به‌وجود می‌آید که در آن برجستگیهای پیشانی، گونه‌ها و چانه تقریباً بی‌اهمیت جلوه می‌کنند· خطوط تعیین‌کنندهٔ هویت، خطوط شخصیتی، چهره را مشخص می‌سازند· خلاصه کنیم: حتی در نیم‌تنه‌سازی به‌ظاهر در قیدوبند طبیعت روم قدیم نیز لحظات غیررئالیستی



چشمگیر است: **چشم‌پوشی از اندام، محدود شدن به نیم‌تنه، تأکید بر حسیت سنگ - چشم‌پوشی از رنگهای طبیعی، تأکید بر انبوه خطوط در ساختمان چهره،** پس در اینجا مسئله آشکارا بر سر « کپیه» ظاهر نیست بلکه بیشتر یك خواست هنری، یك درك هنری از میان خطوط بسیار واقعی است، آن خطوطی را برگزیده که درخور رومیها بود:

در سومین قرن میلادی پایه‌های امپراطوری روم به‌لرزه درافتاد· اقوام وحشی به مرزهای آن سرازیر شدند· ثبات اقتصادی درهم شکسته شد· ربایندگان تاج و تخت بر سر قدرت وحشیانه می‌جنگیدند· تنها در چند دهه، جامعهٔ هزارسالهٔ روم تا ریشه به‌لرزه افتاد· با در نظر گرفتن چنین موقعیت تاریخی پرآشوبی است که باید نیم‌تنهٔ (۸) بانوی رومی را درك کرد· حالت مجسمه آنچنان مردانه است که می‌توان آنرا به‌عنوان تجسم مردانگی دریافت· این مجسمه‌ها جلوچشمان آنان که‌درسراشیبی سقوطند یك بار دیگر مجسم می‌سازند که روم را چه چیزی به عظمت رسانید: نیروی عمل، سختگیری با خود، رهایی از هرگونه خیالبافی، خلاصه: اراده برای برتر بودن از سرنوشت·

تاریخ هنر، از عصر اهرام تا سقوط امپراطوری روم، با توجه به تز فوق که هنر «مقلد طبیعت» است، چه چیزی را به ما می‌آموزد؟ تقریباً طی این سه‌هزار سال، شاهکارهای واقعگرایانه به وفور مشاهده می‌گردد· اما همواره به همراه آنان، نیروی کلی‌تر دیگری نیز دخالت داشته است· مصریها به هنر پیکرسازی مقابل به‌خاطر دلنگرانیهایشان برای مردگان، دست یازیدند· یونانیها، برخی از خشن‌ترین آثارشان را با یك شکل یا « فرم» مرتب و متناسب تجسم بخشیدند· رومیها می‌خواستند با مشاهدهٔ دقیق، تاریخشان را زنده نگهدارند، تاریخی پرآوازه و مورد سئوال را· به‌خاطر این اهداف بود که در جستجوی نزدیکی به طبیعت بودند· خلاقیت متناسب با طبیعت در هنر، یك پدیدهٔ ثانوی است نه یك اصل تعیین‌کننده!



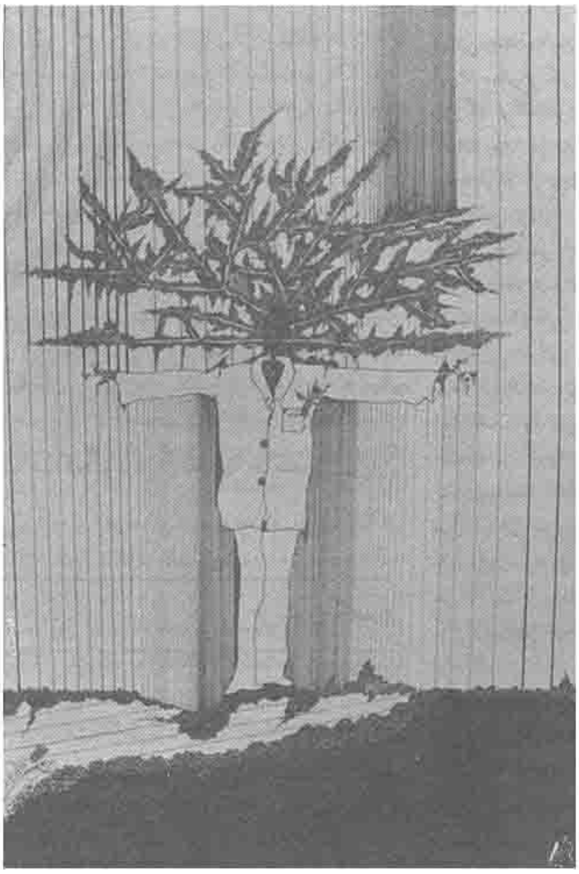
صداهایی پنهان بر پهنه کاغذ

احمدرضا دالوند

نقد نقاشیهای نوشین فروتن

o در معماری ریتمیک

فروتن صداهایی از دور شنیده می‌شود.



« کاندینسکی KANDINISKI از سمفونی اشکال سخن می‌گفت، از آشوب شکل‌ناپذیر عوامل کیهانی، و آنرا موسیقی افلاک می‌نامید. هیئتهایی که با وحش اندیشه در سخن می‌آیند، آفرینشگاه اشکال آزاد از قید صورت. »

این چشم‌انداز بی‌خون، بی‌خاطره و غیرانسانی چگونه در ذهن هنرمند نطفه بسته است؟
این پرسشی است که پاسخ آن را از سویی باید در انزوای ذهن هنرمند یافت و از سوی دیگر در انعکاس واقعیت بر آیینه خیال او.

کارهای نوشین فروتن به واقع کوشش‌هایی هستند که از آبشخور فردا سیراب می‌شوند، لیکن با عناصری از هنوز و امروز دچار سکته می‌شوند.

با اینهمه می‌توان گفت که وی تلاش می‌کند از راههای کهنه، کنار بکشد و دل به دریای پیشامد بزند، به همین دلیل نشانه‌های خوبی از نورسیدگی در طرحهای فروتن به چشم می‌خورد که تنها با هوشیاری ثمر خواهد داد.

نوشین فروتن در راهی گام نهاده است که تجسم ناب، رهایی از سطح کاغذ و طرد تکنیک‌های کهنه را در پی دارد. طرح‌های فروتن را می‌توان تأمین اعتباری برای یافتن ارزش‌های نو تلقی کرد. در بطن آثار او امکانات بالقوه‌ای احساس می‌شود که چیزی از دنیای سرعت، از دنیای هندسه دنیایی که بر مبنای تجرید ریاضی قابل فهم باشد، نهفته است. در بعضی از نقاشیهای نوشین فروتن چیزی به عرصه وجود درمی‌آید، باز می‌شود، وسعت پیدا می‌کند، طنین می‌افکند... مانند صدایی که هر دم اوج می‌گیرد، صدایی پنهان که با پدیدار شدن بر پهنه کاغذ می‌توان آنرا با چشم شنید!

قلم نقاش، گاه به مثابه دستگاه « فونوگراف» عمل می‌کند، فونوگرافی که صداهای غایب را مرئی می‌کند و در این میان گاه صداهای « فالش» نیز به ثبت می‌رسند. ارکستراسیون آثار فروتن هنوز به قاعده درست تنظیم نشده است. ایماژهایی که ذهن و دست هنرمند را به حرکت وامی‌دارند ایماژهایی بصری نیستند، بلکه ایماژهایی صوتی‌اند، ایماژهایی صوتی که با چشم دیده می‌شود و شباهتی گنگ با تکنیک‌های موسیقی بوجود می‌آورند.

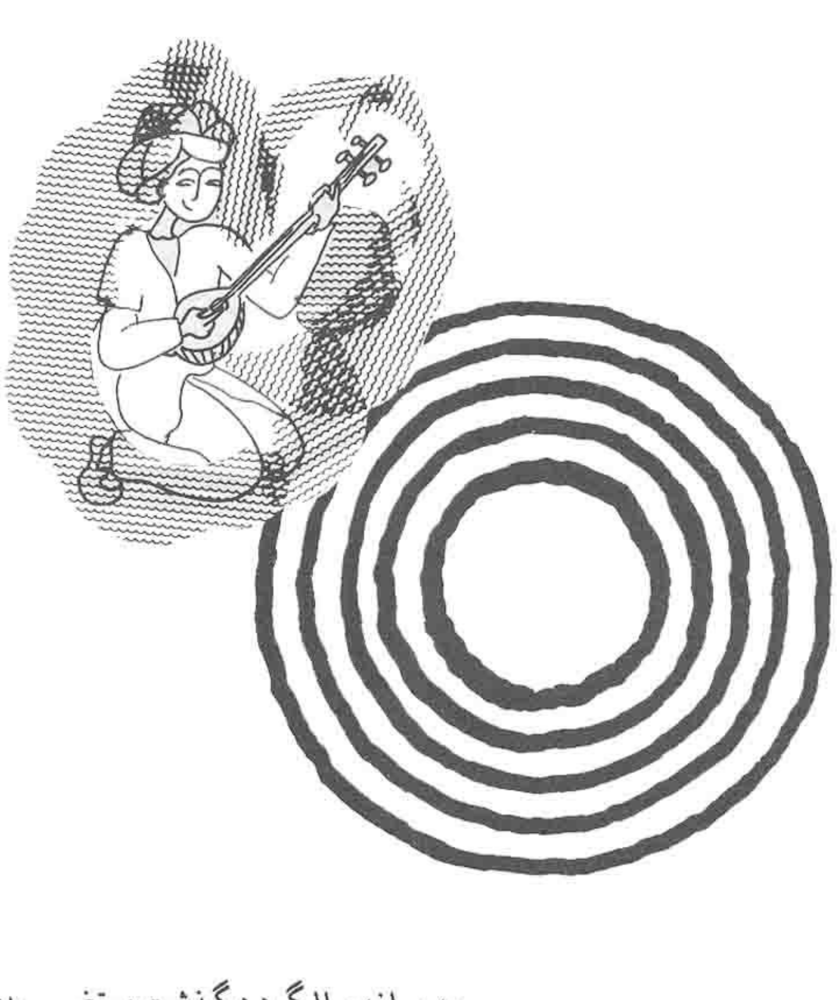
در اینجا عناصر موسیقایی چون کنترپوان، هارمونی، ریتم، تکرار، بازگشت و... معادل تصویری پیدا کرده‌اند. در معماری ریتمیك آثار نوشین فروتن صداهایی از دور شنیده می‌شود، صداهایی که با « خط» و نیروهای بیانی آن مرئی شده‌اند. چرخه بی‌پایانی از تمرکز و تکرار، خطوطی که همه چشم‌انداز ما را در می‌نوردند. نوشین فروتن ما را به تماشای جهانی می‌برد که چون ارکستری عظیم در کار « بودن» است. و چنین « بودنی» را گاه ظالمانه، گاه تلخ، گاه مأیوس و گاه امیدوارانه به تصویر می‌کشد!

در طرحهای فروتن، پوسیدگی - بیماری - انهدام و زوال در چنبره گریزناپذیر خطوط بی‌رحم عمودی و خطوط لغزنده مورب، برای همیشه حك شده‌اند. آدمی میان تهی، چهار میخ شده بر متنی که از خطوط عمودی پایدار و سمج ساخته شده - وضعیتی که هیچ امیدی به تغییر آن نیست! حتی گلهایی که از شاخ و برگهای خشك آن روئیده‌اند، جز بازی شوخ و زودگذری نیستند. راستی اگر همین چند خیال خوش، همین گلهای چندروزه نبودند... چه می‌شد؟

عمودهای متن آنقدر بی‌رحم و مقاومند که فقط حسرت انقیاد را در دل ما می‌نشانند.

فضاسازی برخی از نقاشیهای نوشین فروتن تخیل‌برانگیزند. فروتن فقط با تعدادی خط به میدان آمده است و با تمهیداتی چون خطای بصری، القای سطح ایجاد عمق و پرسپکتیو، تمرکز، تکرار، گسترش و... و با این امکانات محدود، جهانی نامحدود را از دور به ما نشان می‌دهد.

سطوحی که سطح‌اند، اما به اعماق می‌روند و همزمان به سطح می‌آیند، ایجاد پرسپکتیو می‌کنند، متقارن می‌شوند، به توازن نزدیك می‌شوند، به دوردستها می‌رسند... اما همچنان در پلان اول می‌ایستند ■



به بهانه سالگرد درگذشت مرتضی حنانه

فریدون ناصری

تقلید در موسیقی یعنی سقوط

از قریب چهل سال قبل در سرزمین ما و بهخصوص در تهران جنگ سرد بی‌اساسی بین دو گروه موسیقی وجود داشت که هنوز هم در خفا بههمان شدت و قدرت، منتهی در لباسی دیگر و بهصورتی دیگر ادامه دارد. این ستیز بی‌معنی روزگاری بین موسیقی ایرانی و موسیقی غربی اتفاق افتاد و نقطه اوج این جنگ و گریز زمانی بود که پرویز محمود به ریاست هنرستان عالی موسیقی برگزیده شد. مدتی بعد استاد بزرگ و وارسته روانشاد روح‌الله خالقی با تلاشی خستگی‌ناپذیر و خون دلخوردنهای مداوم، هنرستان موسیقی ملی را پایه‌گزاری کرد و به مدد یك برنامه‌ریزی صحیح و منطقی و با تمامی نیرو و توانیکه داشت، کمر به تربیت موسیقیدانهای جوان بست و در زمانی نهچندان طولانی موفق شد چهره‌ی والایی از موسیقی ملی و تحصیل‌کرده‌های آن را معرفی کند.

از این زمان ورق برگشت و هدف جنگ سرد گذشته تغییر کرد. یعنی دیگر جنگ بین موسیقی ایرانی و موسیقی غربی مطرح نبود، بلکه درگیری و زدوخورد پنهان، بهصورت ظاهربینی نو و کهنه بود.

گروه اول قرنها از موسیقی واقعی و پیشرفتهایی که در آن حاصل شده بود به دور بود و مدعی بود طریقه و روش گروه دوم به‌طور کلی برای موسیقی ایرانی ناهنجار و ناسازگار است و برای اثبات نظریاتشان پردەبندی موسیقی ایرانی را با پردەبندی گامهای غربی مقایسه می‌کردند و در اختلافاتش انگشت می‌گذاشتند. هم‌چنین چندصدایی در موسیقی ایرانی را ناممکن و بی‌معنی و حتی مذموم می‌دانستند. حال آن‌که در همین زمان استاد بزرگی چون مرحوم احمد فروتن‌راد که در قید حیات بود، با حسرت به این کج‌فکریها می‌نگریست و برای رد نظریات گروه اول، خود زیباترین چندصدایی را در آثاری‌که برای ارکستر نوشت اعمال کرد. این شاید بدان جهت بوده که او از سابقه کار اطلاع داشت و بسیاری دیگر غافل بودند از این‌که موسیقیدان برجسته‌ای چون مرحوم کلنل علی نقی‌خان وزیری سالها قبل از این با آگاهی و بصیرت کافی و با علم به این که موسیقی سرزمینش می‌باید به‌طرف چندصدایی شدن حرکت کند، با سخت‌کوشی ویژه‌ای که خاص خودش بود، کتاب هارمونی موسیقی ایرانی را نوشت و نوعی چندصدایی را بر اساس پردەبندی موسیقی ایران مطرح کرد. گذشته از اینکه خود در آثار بزرگ ارکستری همین هارمونی را به خدمت گرفته بود.

بعد از او روح‌الله خالقی که شاگرد صدیق و حق‌شناس کلنل بود در این زمینه یا در چندصدایی کردن موسیقی ایرانی نخست در انجمن موسیقی ملی و بعد در رادیو ایران و برنامه گلها قدمهایی برداشت که قابل ملاحظه است. از پرویز محمود تا آخرین جوانی که تحصیل موسیقی غربی کرده بود، قطعاتی تصنیف کردند که بسیاری از آنها نیز اجرا شد، با این‌همه، چه قطعات و ساختەهای چندصدایی گروه اول و چه آثار گروه دوم فقط و فقط استفاده داخلی داشت و هرگز در بیرون از مرزهای این سرزمین اعتباری نیافت. تنها بخشی از کارهای مرحوم مرتضی حنانه در بیرون از مرزهایمان با موفقیت روبرو شد که تمام اسناد و مدارکش نیز موجود و هرگاه نیاز باشد می‌توان ارائه کرد.

اکنون به این مسئله توجه کنیم که پس چرا هم این موسیقی یا موسیقی مورد نظر گروه اول وقتی‌که توسط آقایان جلیل شهناز، حسن کسائی، فرامرز پایور و مرحوم حسین تهرانی در بزرگترین تالارهای اروپایی اجرا می‌شد خلقی را به شگفتی و تحسین وامی‌داشت و شیفته می‌کرد که کمترین شناختی نسبت به این موسیقی نداشتند.

باید گفت بدان جهت که در آن تقلید کورکورانه نبود، بلکه از پیروی آگاه و خلاقه مایه می‌گرفت و مشق مدرسه نبود. بنابراین باید برای یکبار هم که شده تنها به قاضی نرویم و منطقی فکر کنیم، در جستجوی عوامل و دلایل این عقب‌ماندگی.

اینجاست که با کمال تأسف درمی‌یابیم هرگز آنها چنین قصدی نداشتند که به قول مرحوم مرتضی‌خان نی‌داود ۲۹۷ گوشهٔ موسیقی ایرانی را به خورد مردم بدهند. آنها بهخوبی درک کرده بودند که موسیقی با مشق شب فرق دارد.

استاد بزرگ روانشاد آندره سوری همیشه به شاگردانش می‌گفت: بعد از دوبوسی چه می‌خواهید

بگویید!؟ مگر دوبوسی چیزی را نگفته باقی گذاشته است! ابتکار و خلاقیت داشته باش· تقلید حتی از دبوسی کسی را به جایی نمی‌رساند· اما موسیقیدان تحصیل‌کرده ما هنوز هم بین قرن شانزدهم و هفدهم سرگیجه و تردید دارد، همان‌گونه که گروه اول حتی امروز هم به دنبال آنند که مجموع سازهای ارکسترسمفونیك فاسری و می‌کرن می‌نوازند و تعجب اینجاست که بعد از چهل سال تجربه ناموفق و بدصدا هنوز از این تقلید و یا بهتر بگوییم از این روش نادرست دستبردار نیستند و اینهمه را جزو افتخاراتشان می‌دانند· بدون این‌که بدانند با این روش چه بلایی به سر نسل جوان این سرزمین و بچه‌های سراپا شوروشوق آورده ومی‌آورند و هنوز که هنوز است می‌خواهند که چهار ساز و کر با هم بال کبوتر بنوازند و کر آن‌گاه در گوشه غم‌انگیز دشتی از مستمعین اشك بگیرد·

اینها تقلید کورکورانه است و نتیجه‌اش آن شده که فاصله ما با راه درست موسیقی هر روز دورتر و دورتر شود و به‌این ترتیب می‌توان پیش‌بینی کرد که چند جوان با استعداد امروزی در آینده‌ای نه‌چندان دور، یا دم فرو بندند یا به ابتذال کشیده شوند و یا مثل بسیاری دیگر از سرزمینشان بگریزند· گروه دوم نیز راه برتری را نپیموده و همان‌طور که مثلاً اشاره شد مدلهایشان در خلاقیت چند چهره موسیقی آخر قرن هیجدهم میلادی است·

جالب است بگویم که هر دو گروه نیز شاگردانی تربیت کرده‌اند ولی هرگز ذهن خلاق نساختند·

با کمی دقت در آنچه که گفته شد می‌توان دریافت که علت این‌همه نابسامانی و عقب‌ماندگی تقلید کورکورانه است· گروه اول اگر بخواهد جواب دندانشکن بدهد یا متوسل به میرزاعبدالله و آقا حسینقلی می‌شود و یا پا فراتر نهاده به‌دنبال موسیقی قبل از اسلام می‌گردد که مرحوم دکتر برکشلی معلم همه ما بعد از عمری تلاش و جستجو شماتیك یا نموداری آکوستیکی یافته بود که برای پیاده کردنش به چندین متخصص و یك آزمایشگاه آکوستیك کامل مجهزتر از آن‌که روزگاری دولت آلمان غربی در اختیار اشتوگهازن گذاشته بود نیاز است· باید گفت بسیاری از اینان گروه دوم حتی از درك هارمونی درست آثاری که مورد تقلیدشان است عاجزاند، در نتیجه از نازلترین هارمونی ساده‌ترین کنتریوان و ابتدایی‌ترین ریتمها بهره می‌گیرند، طبیعی است که این‌چنین قطعاتی فقط مصرف داخلی می‌تواند داشته باشد· حال آنکه کافیست گروه اول نمونه‌هایی مثل امیرف و کاراکاریف را مدنظر بگیرد، نه این‌که با آب و تاب بگویند هارمونی و کنتریوان لازم نیست و ایراد بگیرند که چرا مرتضی حنانه از این دو اصل در آهنگسازی به‌شدت دفاع می‌کند· مرتضی حنانه با آنالیز دقیق دریافته بود که امیرف در آثارش ساده‌ترین و زیباترین و به‌عبارتی روانترین هارمونیها و پدالها را به‌کار گرفته است·

گذشته از این‌که یك (پولی ریتمی) یا چندریتمی بسیار زیبا آنهم با تکیه بر موسیقی سرزمینش خلق کرده است· معجزهٔ امیرف بخصوص در قطعه‌ای مثل (شور) آنست‌که در ارکستراسیون چنان گسترده از هر سازی در بهترین و خوش‌صداترین منطقه استفاده کرده است، برای درك این مطلب کافیست به پارتی تور امیرف مراجعه کنیم· کاراکارایف بدون تقلید از نحوه برداشت شونبرگ تکنیك موسیقی را در خدمت موسیقی بومی و قومی خود به‌کار گرفت و شاهکارهایی آفرید که هرگاه سیاست فضیلت‌کش و خودکامه استالینی اسب او را پی نمی‌کرد ما امروز شاهد شاهکارهای گرانبهایی از او بودیم· با کمال تأسف و تأثر گروه دوم نیز هرگز به گروه پنج‌نفری فکر نکرد و نه به نمونه برجسته‌ای مثل خاچاطوریان و نه حتی به خلاق بزرگی چون سیبلیوس.

حال اگر بپذیریم که هنرمند از محیط و جامعه خود متأثر می‌شود، پس دلیل این واکنشهای منفی و کنش‌های مثبت مثل مجموع کارهای مرتضی حنانه را باید فقط در این دانست که تقلید کورکورانه بدون شناخت محیط و بدون شناخت فرهنگ واقعی سرزمین همیشه بی‌نتیجه می‌ماند و در پی باد زحمت کشیدن است·

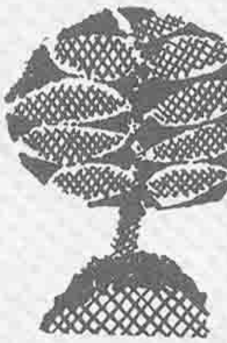
امروز شاید زمان آن رسیده باشد که تا این درجه تقلید و پیروی بی‌منطق را کنار گذاشته خود را بیابیم و در پایان قرن بیستم هنوز پیرو قرنها قبل نباشیم· اعتراف به نداشتن نهایت آگاهی است و فقط به این ترتیب است که می‌توانیم از اشتباههای چهل سال گذشته جلوگیری کنیم· ما در سرزمینی زندگی می‌کنیم که موسیقی عامیانه و موسیقی فولکلوریکش در سراسر جهان به‌علت بافت متنوع و متفاوت نمونه و فرد است و ردیف موسیقی ما نیز زائیده همین موسیقی گسترده است· این امری بود که فقط و فقط آزاداندیش و هنرمند بزرگی چون مرحوم ابوالحسن‌خان صبا بخوبی دریافت و عملاً در بنیاد موسیقی ملی ما اعمال کرد، روانش شاد و مرتضی حنانه از این نظر نزدیکترین متفکر به صبا بود و او هرگز نخواست مرده ریك گذشته را که تنها سرمشق خوبی می‌تواند باشد اصل قرار دهد· به امید آنروز که با شناخت واقعی موسیقی خود به مرزهای گسترده‌ای دست یابیم· ■



زهره خالقی

در یک نگاه

عبور جهان را
از من نگاه کن
با ریزش بی‌خیال گیسوان من
بر شانه‌های باد
در سرعتی که آفتاب را پرسایه می‌کند
و می‌رسد به وزن قفسی
باوری همیشه باز
با آسمانی خلاصه
بزرگتر از تمامی افق‌های روبرو



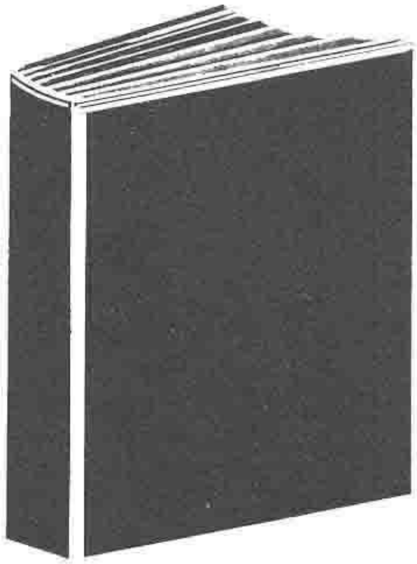
عبدالکریم ایزدپناه

چند طرح

۱
اینجا
غم غمگین بندرگاه
شکل غرور دارد
در هیبتی شبانه

۲
در پشت ابرهای دیده‌ات
در زلالی آب و آینه
نظاره کردم
باران را

۳
در آسمان سینه‌ات
ببین
چگونه
بغل، بغل
ستاره می‌چینم·



کتابخانهٔ «گردون»

تاریخ سینمای هنری
اولریش گرگور، انو پاتالاس/ ترجمه هوشنگ طاهری/ مؤسسهٔ فرهنگی ماهور/ چاپ اول/ ۶۷۸ صفحه/ ۵۰۰۰ ریال·

در معرفی نویسندگان کتاب چنین آمده است:
«··· بسیاری از منتقدان برجسته و فیلمسازان جوان به‌تدریج طی چند سال گرد پاتالاس جمع شدند و مجلهٔ انتقاد سینمایی او را به‌صورت مؤثرترین عامل در ایجاد سینمایی نو و پیشرو درآوردند·» - «اولریش گرگور نیز که در نوشتن کتاب تاریخ سینمای هنری پاتالاس را یاری داده است، در حقیقت نخستین کار جدی خود را در زمینهٔ سینما با مجلهٔ انتقاد سینمایی آغاز کرد· تسلط گرگور و پاتالاس به چندین زبان زندهٔ دنیا، تأثیری آشکار در شناخت درست و واقعی آنها بر سیر تحولات سینمای جهانی داشته است·»

کتاب در معرفی سینمای جهان، سبکها و دوره‌ها و شخصیت‌های بزرگ مجموعهٔ کاملی است·

سونات پاییزی
اینگمار برگمن/ ترجمه بهروز تورانی/ نشر شیوا/ ۱۰۸ صفحه/ چاپ اول/ ۵۰۰ ریال·

فیلمنامهٔ مشهور برگمن «سونات پاییزی» که از آن فیلمی به همین نام ساخته شده برای اولین بار در ایران منتشر می‌شود· کتابهای قبلی برگمان عبارتند از: «توت‌فرنگی‌های وحشی»، «فریادها و نجواها»، «شش صحنه از یک ازدواج» و «همچون در یک آینه»·

دشت مشوش
خوان رولفو/ ترجمه فرشته مولوی/ نشر گردون/ ۱۳۶۹/ چاپ اول/ ۱۶۰ صفحه/ ۷۰۰ ریال·

دشت مشوش مجموعهٔ پانزده داستان از خوان رولفو مشهورترین و بهترین داستان‌نویس معاصر آمریکای لاتین است که برای اولین‌بار ترجمه و منتشر می‌شود· پیش از این کتاب «پدر و پارامو» وی در ایران ترجمه و منتشر شده است·

مردی که اسب بود
محمدرضا قربانی/ نشر اقبال/ ۱۳۶۸ - پخش ۱۳۶۹/ ۲۲۱ صفحه/ ۷۵۰ ریال·

«مردی که اسب بود» مجموعه ۵ داستان کوتاه و یک داستان بلند با عنوان «افسانه پا» است· پیش از این، داستانهای کوتاه محمدرضا قربانی در مجله‌ها و نشریات به‌چاپ رسیده است·

ابر شلوارپوش
ولادیمیر مایاکوفسکی/ ترجمه مدیا کاشیگر/ چاپ اول/ ۱۳۶۹/ ۴۵۰ ریال·

مایاکوفسکی شاعر بلندآوازهٔ روس که در اوج شهرت در سالهای جوانی خودکشی کرد، با شعر بلند ابر شلوارپوش بیانیهٔ خود را دربارهٔ فوتوریسم روسی به اثبات رساند·

گردباد
میگل آنخل آستوریاس/ ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان/ انتشارات بهنگار/ چاپ اول/ ۱۳۶۹/ ۲۸۵ صفحه/ ۱۱۵۰ ریال·

میگل آنخل آستوریاس دربارهٔ این رمان می‌گوید: «بعضی از شخصیتهای رمان گردباد چنان زنده‌اند که اگر گذارتان به گواتمالا افتاد حتماً آنها را خواهید دید···» این رمان در سال ۱۹۵۰ نوشته شده و برای اولین بار در ایران ترجمه شده است·

بازجویی یک جنایت
محمدعلی سجادی/ نشر اوجا/ چاپ اول/ ۱۳۶۹/ ۱۲۴ صفحه/ ۸۴۰ ریال·

کتاب فیلمنامه‌ای است که در سال ۱۳۶۲ فیلم آن اکران شده است·

از پنجرهٔ جنوبی
ماشاءاله رضازاده، صمد طاهری، محمد کریمی‌پور، محمد کشاورز، سعید مهیمنی/ جنگ داستان/ انتشارات نوشتار/ چاپ اول/ ۱۳۶۸/ ۱۹۱ صفحه/ ۷۸۰ ریال·

کتاب مجموعهٔ سیزده داستان از نویسندگان جوان معاصر است که در شیراز منتشر شده است·

نامه‌های کمال‌الملک
علی دهباشی/ انتشارات بهنگار/ ۲۶۲ صفحه/ چاپ اول/ ۱۸۰۰ ریال·

کتاب ارزش‌های ویژه‌ای دارد که می‌تواند جلوه‌گر حالات و روحیات یک هنرمند در سالهای ۱۳۰۶ تا ۱۳۱۹ و دوران رضاشاه باشد· مجموعه‌ای است از نامه‌های کمال‌الملک به دکتر قاسم غنی در سالهای آخر زندگی· تصاویر و دستخط های کمال‌الملک که در صفحات پایانی کتاب آمده دیدنی است· اما بیش از هر چیز نثر موجز و لحن صمیمانهٔ استاد، بسیار خواندنی و درخور توجه است· اینک چند سطری از کتاب: «هزار مرتبه قربان و تصدقت گردم· شرح پرده تقدیمی با جزئیات آن تا اندازه‌ای در نظرم بود، نوشته لفاً تقدیم حضور مبارک نمودم· و نمی‌دانم مطبوع طبع مبارک خواهد بود یا خیر· در هر صورت با این خستگی سر و ارتعاش دست، نتوانستم بهتر از این از عهده این خدمت برآیم و معذرت می‌خواهم···»

محاق
منصور کوشان/ نشر شیوا/ چاپ اول/ ۱۶۸ صفحه/ ۹۰۰ ریال·

محاق که پس از دو سال منتشر گردید، اولین رمان منصور کوشان است· نویسنده در این کتاب وضعیت امروز جامعه را در حاشیهٔ جنگ، فشارهای اقتصادی و رفتار اجتماعی با نثر ساده و روان بررسی می‌کند·

فصل گرگان
فصلنامه/ تابستان ۶۹ / ۱۰۴ صفحه/ ۶۰۰ ریال

اولین شماره فصلنامهٔ گرگان با آثاری از هاینس هایزر، پرویز رضایی، حسن عابدینی، نجیب محفوظ، م.سجودی، احمد محیط، سیدحسین میرکاظمی، سیدمحمود میرکاظمی، فرامرز سلیمانی، فیروزهٔ میزانی، منوچهر آتشی، علی‌اکبر ابراهیم‌زاده، رستم‌الله مرادی، اورج، جواد پیشگر، محمدرضا تاجدینی، مجید جانفشان، بیژن جلالی، کاظم سادات اشکوری، هرمز علی‌پور، کریم قائمی، غلامحسین نصیری‌پور، محمد مختاری، علی‌اکبر گودرزی و··· منتشر شد·

شاعران و نویسندگان امریکای لاتین
گردآوری و ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور/ انتشارات آستان قدس رضوی/ چاپ اول/ ۲۸۳ صفحه/ قیمت ؟

کتاب بر اساس جلد سوم «راهنمای ادبیات جهان پنگوئن» تدوین شده است و مؤلف علاوه بر آن مطالبی را که تا زمان انتشار کتاب، در زبان فارسی وجود داشته به اثر افزوده است·

سایبانی از حصیر
اصغر عبداللهی/ مجموعه داستان/ نشر چکامه/ چاپ اول/ ۱۳۶۹/ ۱۱۸ صفحه/ ۶۰۰ ریال.

کتاب مجموعهٔ هفت داستان به نامهای «بلوغ» - «سایبانی از حصیر» - «با کراوات در خوابی طولانی» - «محبوب اینجلست» - «همینطوری و بی‌هیچ» - «افسانهٔ یک زن آشپز هلندی» - «نگهبان مردگان» است· پیش از این از اصغر عبداللهی مجموعهٔ داستان «پشت آن مه» منتشر شده است·